31761 07367359 2

Schubring, Paul
Urbano da Cortona

NB
623
U8S4

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES
HEFT XV

URBANO DA CORTONA

EIN BEITRAG ZUR KENNTNIS DER SCHULE DONATELLOS UND DER SIENESER PLASTIK IM QUATTROCENTO

NEBST EINEM ANHANG: ANDREA GUARDI

VON

PAUL SCHUBRING

MIT 30 ABBILDUNGEN

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1903

Neben den

«STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE»,

welche so wohlwollende Aufnahme gefunden haben, eröffnen wir hiermit eine neue Serie von kunstgeschichtlichen Abhandlungen unter dem Gesamttitel:

«ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES».

Ebenso wie bei den «Studien zur Deutschen Kunstgeschichte» wird jedes Heft einzeln käuflich sein und die Hefte ohne bestimmten Zwischenraum erscheinen.

Angebote von Arbeiten, welche in den Rahmen dieser beiden Sammlungen passen, auch in französischer Sprache, werden stets willkommen sein.

Die Verlagsbuchhandlung.

URBANO DA CORTONA

URBANO DA CORTONA

EIN BEITRAG
ZUR KENNTNIS DER SCHULE DONATELLOS UND DER SIENESER PLASTIK IM QUATTROCENTO

NEBST EINEM ANHANG: ANDREA GUARDI

VON

PAUL SCHUBRING

MIT 30 ABBILDUNGEN

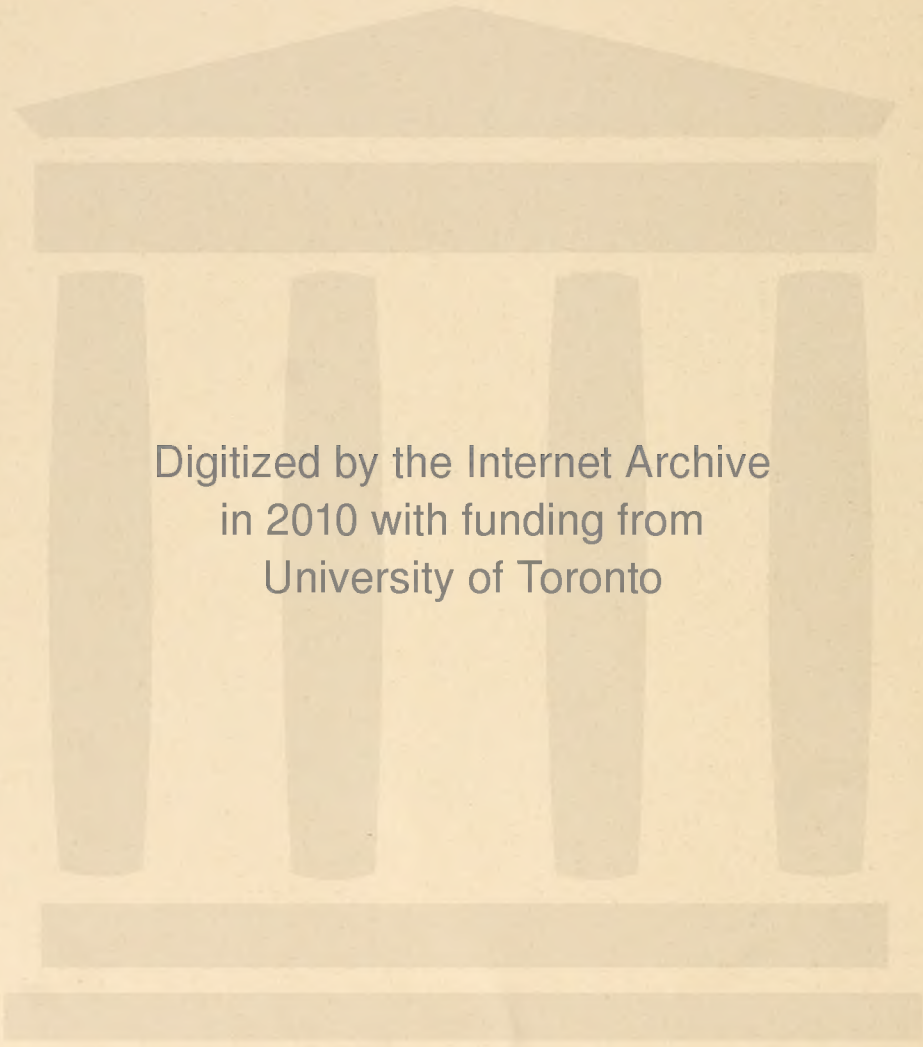
STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1903

NB
623
U8S4

LIBRARY
DEC 16 1968
UNIVERSITY OF TORONTO

INHALT.

		Seite
I.	Urbano in Florenz, Padua und Perugia	7
II.	Die Plastik Sienas von 1400—1450	17
III.	Urbanos erste Tätigkeit in Siena	23
IV.	Donatello und Urbano in Siena	35
V.	Urbanos spätere Tätigkeit in Siena und Lucca	40
VI.	Urbano in Padua	62
VII.	Rückblick	69
VIII.	Urkunden	72
IX.	Anhang: Andrea Guardi	79
	Register	92


Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/urbanodacortonae00schu

I.

URBANO IN FLORENZ, PADUA UND PERUGIA.

Als Donatello im Jahre 1443 nach Padua übersiedelte, war er 57 Jahre alt. Es ist — abgesehen von seiner Reise nach Rom und den Abstechern nach Siena und Pisa — das einzigste Mal, dass der die Bequemlichkeit liebende Junggeselle die Bottega in Florenz verlässt. Der verlockenden Bitte Alfonsos von Aragon in Neapel, ihm 1442 ein Reiterstandbild zu giessen, hatte er — vielleicht nicht ganz leichten Herzens — noch widerstanden.

Der Meister reiste zunächst nur von einem Gehülfen begleitet fort; denn man begehrte nur seinen Rat als Bauleiter im Santo.

Daher wurde das florentiner Atelier keineswegs geschlossen; der ganze Stab von Gehülfen und Mitarbeitern arbeitete hier weiter und es bildete sich infolgedessen schon zu Lebzeiten des Meisters eine selbständige Donatello-Schule.

Für deren Entwicklung war die Reise Donatellos nicht unbedingt zu beklagen; Männer wie Desiderio, die jetzt anfangen, sich selbständig zu regen, hätten in der unmittelbaren Nähe des Meisters kaum Raum und Heiterkeit behalten, ihr Besonderes vorzutragen. Donatello war wie ein Strudel, in dessen gurgelnde Tiefe alles, was sich näherte, hineingezwungen wurde. Als er dann fern war, regte sich am Arno manches von seiner heissen Nähe bisher Niedergehaltene; Männer wie Luca della Robbia,[1] Michelozzo, Bernardo Gamberelli treten jetzt

[1] Luca della Robbia darf direkt der Erbe Donatellos als Architekturplastiker genannt werden. Denn der Schmuck der Pazzi-Kapelle, der bei Brunelleschis Tode 1446 noch nicht vollendet war, also während Donatellos Abwesenheit ausgeführt wurde, ist nur verständlich auf Grund der Erfahrungen, welche man in der Sakristei

viel unbedingter hervor; selbst ein Kleiner wie Andrea Lazzari aus Buggiano, der Adoptivsohn Brunelleschis, darf sich jetzt hervorwagen. Gehülfen, die dem Meister bei der Domkanzel geholfen hatten, übernehmen jetzt selbständige Arbeiten, z. B. die freilich antiken Gemmen nachgebildeten Reliefs im Hofe des Palastes Riccardi um 1452 und Madonnen wie die am Grab Lombardi in der Medici-Kapelle von Sa Croce.[1] All die geistige Kraft, welche die Persönlichkeit des Meisters geweckt hatte, hat nun Gelegenheit, sich in freier Weise zu bestätigen.

Die Bottega Donatellos schloss sich umso weniger, als der Meister vermutlich bald zurückzukehren gedachte. Er ahnte wohl kaum, dass er länger als 10 Jahre von Florenz wegbleiben würde. Ihm tat die scharfe Luft der florentiner Kritik und Konkurrenz wohl; vor den Lobhudeleien der Paduaner flüchtete er schliesslich gelangweilt. Hierin, und nicht in persönlichen Verhältnissen, ist der Grund zu suchen, weshalb er sich von den massenhaften Angeboten der oberitalienischen Fürsten (in Mantua, Ferrara etc.) nicht festhalten liess. Für seine Person ist er immer frei gewesen. Er war, wie die meisten grossen Künstler des Quattrocento, unverheiratet; seine Mutter war schon vor der Romreise gestorben und selbst von Neffen und Nichten, die sich so oft um unverheiratete Onkel scharen, hören wir nichts.

---

von San Lorenzo gemacht hatte. Ueberall ist eine Ueberbietung des von Donatello Geleisteten im Sinne der Klarheit, des Gegensatzes in der Farbe zu spüren. Dies Verhältnis Lucas zur Donatelloschule kehrt ganz ähnlich noch einmal bei dem Sacellum in der Impruneta wieder; es ist nach dem Vorbild des Tabernakels in der florentiner Annunziata ebenfalls von Michelozzo errichtet. Aber während dort der Donatelloschüler Pagno di Lapo Portigiani den Marmorfries arbeitete, wird für die Impruneta Lucas Glasur gewünscht. Ist es Zufall, dass Luca mit seiner neuen Technik erst zur Entfaltung kommt, als Donatello von Florenz fern ist?

[1] Das Jahr 1452 geht aus der Angabe Maso di Bartolommeos hervor, dass er in diesem Jahr am Fries des Hofes Riccardi gearbeitet und Zeichnungen in den Zwickeln über den Kapitälen gemacht habe. Bode (Text zur Renaissance-Skulptur Toscanas, S. 55) glaubt freilich, die Reliefs ständen mit diesen sgrafitti nicht in Zusammenhang. Seit wir aber nach einem Zibaldone des XV. Jahrhunderts den Beginn des Riccardi-Palastes in das Jahr 1444 verlegen dürfen, bleibt gar keine Möglichkeit, die Reliefs des Hofes viel früher als 1452 anzusetzen. Auch scheint mir jetzt die Entstehung der Judith als nachpaduanisch gesichert; denn Cosimo hat schwerlich Donatello mit einer Brunnenstatue für einen Palasthof beauftragt, der noch gar nicht gebaut war. Zudem wissen wir aus einer Stelle bei Vespasiano Bisticci in der Vita Cosimos (ed. Bartoli, Firenze 1859, S. 259), dass es Donatello in der Zeit der Bronzekanzeln für San Lorenzo pekuniär schlecht ging, er also noch Manches trotz seines hohen Alters übernommen haben muss. Die Stelle legt ferner die Vermutung nahe, dass auch die Bronzetüren in der alten Sakristei von San Lorenzo erst nachpaduanisch sind. Vgl. Kunstchronik 1903, Nr. 26 und dagegen Bode ebda. Nr. 28. Manettis Behauptung, dass Brunelleschi die Türen Donatellos getadelt habe, müsste dann, wie so vieles bei diesem Biographen, auf Erfindung beruhen.

Gloria hat in seiner mit einer Fülle des wertvollsten Urkundenmaterials hervortretenden Abhandlung[1] den Nachweis geführt, dass der Meister nicht wegen des Gattamelata, auch nicht wegen des Alters im Santo, sondern als Architekt um des Ausbaus der Tribuna dieser Kirche willen nach Padua berufen worden sei.

Wie es nun kam, dass Donatello bald darauf in Padua mit grossen Bronzearbeiten betraut wurde, lässt sich nicht mehr ermitteln.[2] Das Wahrscheinliche ist, dass der Meister durch die Leitung des Tribunabaus nicht genügend beschäftigt war und um jeden Preis in Padua festgehalten werden sollte. Grosse Zuwendungen, die das Kapitel des Santo u. a. durch den paduaner Wollhändler Francesco de Tergola damals erhielt und die Nähe des grossen Jubiläums von 1450 mögen ausserdem mitgewirkt haben. Kurz, wir sehen, dass Donatello den Bronzeschmuck des Hochaltars und, etwa 1446, die Statue des Gattamelata übernimmt. Um alle diese Arbeiten ausführen zu können, brauchte er seine florentiner Gesellen. Von diesen war einer, Giovanni da Pisa, schon gleich mit dem Meister herübergekommen, denn er wird bereits am 24. Januar 1444 als compagno Donatellos an der Arbeit des Crocifisso erwähnt. Anfang 1446 geht die Aufforderung an andere Gehülfen nach Florenz; vor dem 27. April des Jahres sind sie bereits in Padua.

Vier Gesellen, Giovanni mitgerechnet, scheinen herübergekommen zu sein; wir können zwar nur von zweien nachweisen, dass sie vorher in Florenz waren, aber auch die beiden anderen müssen als Mitglieder der florentiner Bottega angesehen werden. Der erste ist der schon erwähnte Giovanni da Pisa, von dem — abgesehen von dem schon zitierten Dokument vom Januar 1444 — der Anonymus Morellianus ausdrücklich sagt, dass er ein allievo di Donatello war, che il decto menò seco a Padova. Der zweite ist Urbano da Cortona, der in einer Urkunde (Gonzati LXXXVIII, Gloria p. 7, Juni 1447) ausdrücklich da Fiorenza genannt wird. Der dritte ist Antonio da Chellino aus Pisa und der vierte Francesco Valente. Der mit diesen vier Bildhauern öfter erwähnte depentore Niccolo ist nicht Florentiner, sondern der Paduaner Niccolo Pizzolo.[3]

Die von Gloria veröffentlichten Dokumente geben ein äusserst farbiges Bild von der reichen Tätigkeit, die nun begann. Als Architekt

[1] Donatello fiorentino e le sue opere mirabili nel tempio di S. Antonio in Padova. Padova, libreria Antoniana 1895.

[2] Kristeller, A. Mantegna, S. 47, nimmt an, dass Palla Strozzi eingewirkt habe.

[3] Kristeller, a. a. O., S. 47.

und Bildhauer bewältigt Donatello von 1444 bis 1450 eine ungeheure Arbeit. Mehr als hundert Hände schaffen mit ihm; eine grosse Giesshütte dampft in der Nähe der Kirche des heiligen Antonio. Oft macht sich Donatello selbst zu Pferde auf, um in den Dolomiten bei Bassano etc. Marmor und Alabaster zu prüfen. Zu den Aufträgen des reichen Kapitels des Santo, die sich von Jahr zu Jahr steigern, kommt dann die schon erwähnte Arbeit am Standbild Gattamelata, das freilich erst 1453 aufgestellt wurde, da der Künstler sich mit dem Besteller, dem Sohne des Dargestellten, nicht einigen konnte; erst im Oktober 1453 erhielt er die geforderten 10405 Lire veneziane. Der Altar war am heiligen Antoniusfest (13. Juni) 1448 provisorisch aufgestellt; damals waren die sieben Freifiguren, die vier Antoniusreliefs, zehn Putti und das nicht zu diesem Altar gehörende Kruzifix fertig. Es wurde dann noch eine Bereicherung beschlossen; die Zahl der Putti wurde auf zwölf erhöht, mehrere Steinreliefs an der Rückseite hinzugefügt, von denen sich dasjenige der Pietà erhalten hat, und eine Marmorstatue Gott Vaters in einer Kuppel über dem Ganzen angebracht.[1] Am Antoniustage des Jubiläumsjahres 1450 war der ganze Altar fertig. Das Kapitel durfte in dieser grossen Anlage eine Leistung sehen, die in Oberitalien ihres Gleichen nicht hatte. Selbst der vielgefeierte Marmoraltar der Massegne in S. Francesco in Bologna war nun in Schatten gestellt. Es mag besonders erfreulich gewesen sein, dass in dem Jubiläumsjahr, das die Pilger aus allen Landen nach Italien zog, auch Padua etwas Bedeutendes anzubieten hatte.

Wie weit hat nun Urbano an diesen durch sechs Jahre sich hinziehenden Arbeiten teilgenommen?

Es ist höchst anziehend, Glorias Dokumente auf das Schicksal der discepoli und garzoni des Meisters hin durchzusehen. Die erste Erwähnung von fünf Gehülfen erfolgt am 27. April 1446.

Giovanni da Pisa (Zuhane da Pixa) wird siebenmal erwähnt, zuletzt am 1. Juli 1448, wo er Zuane da Padoa so desipolo heisst. Er arbeitet also noch mit Donatello nach der provisorischen Aufstellung des Altars. Antonio Chellino wird sechsmal genannt, bis zum 26. Juni 1448, wo er die Restzahlung von 1 Gulden für einen putto erhält. Seine Arbeit scheint also nicht in die zweite Periode des Altars herüberzureichen. Niccolò dipintore kommt neunmal vor, bis zum 12.

[1] Die kleinere Bronzetafel des Cristo morto halte ich nicht für eine Arbeit Donatellos; nichtsdestoweniger finde ich sie auch bei Cordenons (L'altare di Donatello al Santo; ricostruzione dell' architetto F. Cordenons. Padua, Prosperine 1895) abgelehnt.

Februar 1449; damals vergoldet er (zusammen mit einer Frau) den Kruzifix. Unser Urbano da Cortona dagegen kommt nur viermal (vergl. Dokument 1—4) vor, zwischen dem 27. April 1446 und dem ? September 1447. An diesem Löhnungstage erhält er für die Arbeit an den Modellen eines Putto und eines Evangelistensymbols 159 lire, ebenso wie Giovanni da Pisa, Antonio Chellino und Francesco del Valente. Ausgemacht war am 27. April 1446, dass Urbano wie alle für einen Evangelisten 16, für einen Putto 12 Gulden erhalten sollte. Da der Gulden damals 4 lire 14 soldi galt, so hätte Urbano nur 131 lire und 12 soldi zu bekommen gehabt; er hat also noch anderes dazu geliefert. Gegossen wurden die zehn Putti bald nach dem 10. Mai 1447, die vier Evangelisten bald nach dem 19. Juni 1447.

Die Frage, wie weit die Schüler selbständig arbeiteten, und wieviel Donatello sich vorbehielt, lässt sich aus den Urkunden nicht beantworten. Gestatten aber die erhaltenen Bronzen eine Sonderung der verschiedenen Hände, so ergibt sich daraus, dass den Gehülfen, abgesehen von dem zugrunde gelegten Typus der Anlage und Einordnung jedes Reliefs, nicht jede Freiheit genommen war. Je länger ich die Putten des paduaner Altars betrachte, desto entschiedenere Unterschiede scheinen sie mir aufzuweisen, während ich in den Antoniusreliefs keine Verschiedenheiten, wohl aber überall die einzige Hand des Meisters selber sehe. Dies gilt auch von den sieben Freifiguren, obwohl auch für diese die Mitarbeit der Gehülfen belegt ist. Die bedeutendste derselben, die Madonna, zeigt an manchen Einzelheiten Giovannis Hand; aber wie wenig tun diese zu der Wirkung des Ganzen, die hier so unvergleichlich ist.

Die Gesellen hatten wohl lediglich die ihnen zugewiesenen Stücke in Ton oder Wachs zu modellieren. Guss und Vergoldung übernahmen andere Leute. Wir staunen über die vielverzweigte Arbeitsteilung; nur eine Herrschernatur konnte alles zu einheitlicher Wirkung zusammenzwingen. Was wäre diesem Betriebe in Florenz an die Seite zu setzen gewesen? Selbst die Arbeit an der Sakristei San Lorenzo erscheint hierneben bescheiden.

Im eigenen Interesse haben die Gesellen wohl fleissig für sich gezeichnet. Für Urbano ist das ausdrücklich bezeugt; denn wir hören später (Dokument vom 19. Oktober 1451) von einem Skizzenbuch, das in Padua gefüllt sein muss.

Urbanos Name verschwindet besonders früh —, selbst Francesco del Valente wird länger genannt; es werden seit 1447 ausdrücklich andere Schüler bei Donatello erwähnt; Polo di Antonio da Ragusa

und Bastiano im Jahr 1447, Francesco di Antonio Pietro 1448, Giacomo orefice da Prato und Oliviero 1449.

Man sieht, das Schweigen der keineswegs spärlichen Dokumente ist beredt. Urbano wird am schnellsten entlassen. Wir dürfen ihn nur bis 1447 in Padua suchen. Er wird geschickteren Arbeitern haben weichen müssen. Ueber seine einzelnen Arbeiten in Padua wird weiter unten gehandelt werden.

Abb. 1. Grabmal des Bischofs Andrea Giovanni Baglione. Perugia. Dom

Vermutlich ist er in seine Heimat Cortona zurückgekehrt. Denn er wird in dem unten zu besprechenden Dokument in Siena vom 19. Oktober 1451 (Dokument 6) scultore di Cortona genannt, was nicht nur auf den Geburtsort, sondern auf den bisherigen Aufenthaltsort des Zugereisten zu beziehen sein dürfte. Käme der Cortonese direkt von Padua, so wäre er sicher scultore da Padova genannt. Ausserdem aber finden wir ihn im Jahr 1451 in Umbrien, und zwar in Perugia, wo er für den Dom das Grabmal des Bischofs Andrea Giovanni Baglione (rechts vom Haupteingang) gemeisselt hat (Abb. 1.) Es ist ein Wand-

konsolengrab, das an der Vorderseite des Sarkophags eine Nischenarchitektur mit vier stehenden allegorischen Gestalten hat. Die wenig plastisch empfundene Statue des liegenden Bischofs, auf ganz flachem Sargbrett mit flachgedrückten Händen, zu kleinen Füssen und toten Falten ist in der jetzigen Aufstellung kaum zu sehen. Die ursprüngliche Anordnung, die zu Gunsten eines grösseren Gegenstücks, links von der Tür, verändert worden ist, schob das Ganze mehr zusammen, sodass der Tote tiefer zu liegen kam. Die Profile und Pilaster sind aus rotem Brocatello und stehen in farbigem Gegensatz zu dem gelben Marmor; wir kennen diese Kontraste aus den Bildern des frühen Quattrocento, namentlich bei Baldovinetti und dem sogenannten Carrandmeister. Die vier Gestalten der Sapientia, Justitia, Temperantia und Fortitudo sind stehende junge Frauen mit gegürtetem Kleid und freigeordnetem Mantel, die ihre Attribute (Buch, Schwert, Krüge und Säule) schlecht und recht präsentieren. Allen ist der Haarschmuck üppiger Flechten eigen, die in breiten Wellen nach rechts und links herabfallen und deren Fülle durch ein punktiertes Stirnband, durch eine Rosette u. a. zusammengehalten wird. Dieses Wellenhaar ist, wie wir sehen werden, geradezu das Monogramm Urbanos geworden. Am besten ist wohl die Temperantia gelungen, deren ausgeschnittenes Kleid den Hals freilässt. Die plumpen Hände sind kurz, fleischig und am Gelenk seltsam abgeschnürt. Je zwei Gestalten sind zusammengruppiert, durch Abkehr und Zuwendung. Das feste Gehäuse der Nische verbot die freiere Bewegung.

Es wäre verkehrt, in solchen allegorischen Gestalten eine höhere Charakteristik zu vermissen. Sie sollen einfach die Grabinschrift aufsagen: Hier ruht ein kluger, gerechter, ordentlicher und energischer Mann.

Die wappenhaltenden Putti zur Seite der Inschrift mit ihren kurzen Flügeln und den kokett gestellten Strampelbeinchen haben ihre deutlichen Vorbilder in den Paduaner Bronzeputti des Altars in Santo. Für den rechten der linken Formella könnte man geradezu auf die an die Säule gelehnten Sänger aus dem Gesangsquartett Padua verweisen. Ein noch unmittelbareres Vorbild geben die Wappenreliefs am Sockel des Gattamelata.[1] Auch die zwischen den Konsolen der Domcantoria Donatellos ihr Tambourin schlagenden Putten haben ihren Anteil. Ein Bildwerk in Padua muss ferner erwähnt werden, das für die ganze

[1] Die Originale sind heute im Durchgang der chiostri eingemauert und durch Kopien am Denkmal ersetzt. Die Katze auf beiden Reliefs bezieht sich auf den Spitznamen des Condottiere gatta melata = gefleckte Katze.

Anlage des Baglioni-Grabes wichtig ist: das Grab des Raffaele Fulgosio[1] im Santo, nach 1427 entstanden, lange irrtümlich Giovanni da Pisa zugeschrieben, aber jetzt mit Recht den in Venedig tätigen Florentinern Piero di Niccolò und Giovanni di Martino zugewiesen (von ihnen das Grabmal Tommaso Mocenigo in S. Giov. e Paolo und das Salomo-Urteil neben der porta della carta des Dogenpalastes). Und dies Grab Fulgosio führt uns dann auf den eigentlichen Prototyp, der auch im Baglioni-Grab nachwirkt, zurück, auf Donatellos und Michelozzos Grab Baldassare Coscias (Papst Johann XXIII.) im florentiner Baptisterium. Hier findet sich auch Urbanos Muster für den Puttenkranz des Sockels, dem leider die schöne reiche Profilierung des unteren Abschlusses fehlt. Die Cherubim haben auch hier breite verquetschte Gesichter, dicke Bäckchen und wulstige Lippen; auch die Frisur mit Büschel auf dem Scheitel ist hier vorgebildet. Die Majuskelinschrift des Baglioni-Grabes lautet:

Hec brevis illustri Baliona ab origine cretum
Andream tegit urna gravem veneranda Johannem
Ingenti virtute virum, qui in iure sacrorum
Doctor pontificum et tectis surgentibus auctor
Laurenti ecclesie Perusinus presul et ingens
Antistes vixit, unnc alta in pace quiescens.
MCCCCLI.

Es ist das erste selbständige Werk Urbanos, das wir kennen lernen. Es ist freilich durch keine Tradition beglaubigt, aber so unzweifelhaft von den Eigentümlichkeiten seiner Art durchzogen, dass der Cicerone es ihm auch schon zugewiesen hat.[2] Es sind nicht nur die formalen Einzelheiten, sondern jene Urbanos Kunst beherrschende Skrupellosigkeit des Eklektizismus, die ihn immer wieder verrät. Urbanos Arbeiten sind geradezu Fundgruben für kunsthistorische Seminarübungen. Er muss ein gutes Gedächtnis gehabt haben, das wohl durch reichliche Skizzen unterstützt wurde. So kommt es, dass im umbrischen Land uns plötzlich florentiner und paduaner Gestalten grüssen. In einer Provinz, deren Plastik im ganzen Quattrocento fast völlig versagt hat, die sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts von den Florentinern Agostino di Duccio, Francesco di Simone, den Robbias, Mino und B. Buglione versorgen liess, wird diese früheste Leistung der florentiner Plastik gewiss höher geschätzt worden sein, als wir heute zugeben möchten.

[1] Phot. Alinari 12 219.

[2] Der Registerband der 8. Auflage freilich nennt noch immer Federighi als Künstler.

Das Grab des Bischofs Andrea Giovanni Baglioni ist nicht die einzige Arbeit Urbanos in Perugia. In dem museo dell' università der Stadt, das in der Bronzetafel Verrocchios und in der Terracotta Madonna Agostino di Duccios so interessante Stücke der Quattrocento-Plastik birgt, finden sich auch noch vier Arbeiten von Urbano. Nr. 79 der Sammlung, im oberen Korridor, ist ein kleines Relief in Marmor (0,57×0,24), (Abb. 2) mit zwei fliegenden Putten, die ein jetzt verlorenes Wappen hielten. Das Motiv ist dem Puttenpaar an Donatellos Tabernakel von Or San Michele oder einer der unzähligen Wiederholungen dieses der Antike entlehnten reizvollen Gedankens nachgebildet. Nur dass hier schon Urbano seine Putti ihre Beine stark nach oben werfen lässt, wie wir es auf dem Grabmal Felici von

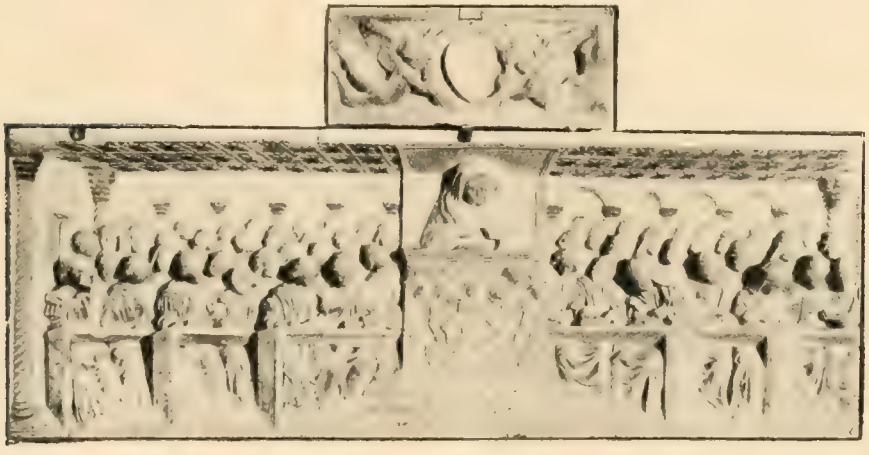


Abb. 2. Teile eines Professorengrabes. Perugia. Universität.

1462 später wiederfinden werden. Nr. 78 derselben Galerie (Abb. 2) ist ein Relief, das von einem Professorengrab stammt, mit der üblichen Darstellung des Auditoriums. Der Professor thront und redet auf dem Katheder in der Mitte, er deduziert und zählt die Gründe pro et contra an den Fingern herunter, während seitlich sechzig Zuhörer lauschen und an ihren Bänken empfindsam nachschreiben. Die Vorderseite des Katheders wird durch ein sehr flaches und zartes Relief besetzt, auf dem drei eifrige nackte Putti Bücher in ein Tuch laden, um sie dann fortzubringen; im Grund noch andere Köpfe. Eine kassettierte Sternendecke und eine Nischenrückwand schliessen die reizvolle Komposition ab, die das Motiv eines vollbesetzten Auditoriums und einer eifrigen Zuhörerschaft um einen verehrten Lehrer versammelt, sehr liebenswürdig schildert. (Grösse: 1,86×0,67.)

Urbanos Hand ist hier ebensowenig zu verkennen, wie in zwei Reliefs mit allegorischen sitzenden Frauen aus Kalkstein, jede 0,40×0,58 hoch), Nr. 64 und 65 derselben Galerie. Wahrscheinlich gehörten alle diese Stücke zu dem gleichen Professorengrab, dessen Name uns leider nicht überliefert ist. Zeitlich muss es in die Jahre um 1450 fallen.

Endlich sind im Chiostro des Doms noch zwei Reliefs eingemauert: Nr. 23, Cherubim mit ausgebreiteten Flügeln, und Nr. 134, zwei Engel zur Seite einer (späteren) Madonna, die ich auch für Urbano in Anspruch nehme.

Unmittelbar nach den Arbeiten in Perugia finden wir Urbano in der Stadt, welche ihn dann über fünfzig Jahre lang beherbergen und seine Kunst in Anspruch nehmen sollte —, in Siena.

II.

DIE PLASTIK SIENAS VON 1400—1450.

Um Sienas Plastik steht es im XV. Jahrhundert recht eigen. Während die florentiner Bildner die Entwicklung der Kunst am Arno bestimmen und erst allmählich von den Malern eingeholt werden, nimmt Sienas Plastik zwar auch einen grossen Anlauf, um aber bald in eine verdächtige Stille und Träumerei zu versinken. Aus der gotischen Hütte, die den Dom gebaut und bis ins späte Trecento an der Fassade gearbeitet hat, ging der Genius hervor, der in Siena den Aufbruch einer neuen Blüte der Plastik herbeizuführen versprach — Jacopo della Quercia. Siena hat die unglaubliche Kurzsichtigkeit besessen, diesen Mann sich nicht zu erhalten. Schon früh drängte er aus Siena weg; den Siebenundzwanzigjährigen finden wir schon in Florenz beim berühmten Wettkampf um die Bronzetür.[1] Fünf Jahre später arbeitet er für Lucca und nach 1420 verschwindet er aus Siena, wenn er auch noch einmal wegen des Taufbrunnens zurückkehrt.

[1] Man kann sich von dem verlorenen Konkurrenzrelief Quercias immerhin eine Vorstellung machen durch das Relief an dem Portal von San Petronio in Bologna, das freilich 25 Jahre später liegt, aber doch für die Komposition einen Anhalt gibt (Abbildungen bei Cornelius und in «Siena» von L. Richter S. 123). Quercia wird ebenso wie Brunelleschi hauptsächlich deshalb unterlegen sein, weil er kein Giesser war. Er war — ebenso wie der junge Donatello — durchaus marmorarius. In Siena scheint eine Giesshütte erst im Zusammenhang mit dem fonte battesimale in San Giovanni errichtet worden zu sein. Wir haben uns Steinkünstler und Bronzegiesser damals wohl strenger getrennt zu denken als man heute geneigt ist anzunehmen. Weiss man doch, was es einen Donatello kostete, bis er wirklich mit seinem Stil bei der Bronze anlangte. Ein technisch einwandfreier Giesser ist er zeitlebens nicht geworden.

Zwischen 1420 und 1440 fehlt in Siena ein hervorragender Marmorkünstler. Denn die Turini sind Bronzegiesser und nur einmal, 1425, hat Giovanni di Turino sich zu einer Marmorarbeit (den Evangelistenreliefs im rechten Querschiff des Doms) verstanden, die aber auf eine Zeichnung Quercias zurückzugehen scheinen. Dagegen wurde in jener Zeit in Siena eine Kunst noch gepflegt, die in dem entforsteten Italien so äusserst selten zu finden ist, die Holzskulptur. Die Hafenstadt Pisa hat diese Kunst im XIV. Jahrhundert ausgiebig verwandt; namentlich die Gruppe der Verkündigung ist uns in vielen Exemplaren (Pisa, museo civico, S. Gimignano, Orvieto (museo dell' opera), bei Bardini, in Paris, Lyon und London) erhalten. Es sind jene langgestreckten empfindsam zart bewegten Gestalten, deren ungegürtetes langfliessendes und überaus prächtiges Gewand mit melodischer Schönheit eng um den schlanken Leib liegt. Es ist eine Plastik, die der Malerei näher steht als dem Stein; die am Eingang der Kapellen aufgestellten Gestalten glichen den nahenden Gläubigen und unterschieden sich von ihnen eigentlich nur durch die Pracht der Kleidung. In Siena bildet sich seit Anfang des XV. Jahrhunderts ein noch reicherer und üppigerer Typus aus. Die fünf grossen Holzfiguren im Chor von San Martino vertreten ihn am vornehmsten; die im Louvre aufgestellte, Vecchietta zugeschriebene Holzfigur des heil. Christophorus (Nr. 464), die Holzstatuen Nerroccios (S. Caterina von 1465 im Oratorium der Heiligen, die Verkündigung in der Chiesa del Santuccio, der heil. Nikolaus von Bari in den Regie scuole) und die beiden grossen Holzstatuen von Vecchietta in Narni von 1475 zeigen, wie lange sich dieser Typus und diese Technik in Siena hält.[1]

Natürlich ist mit der Lücke, die unsere Kenntnis der sieneser marmorarii für die Zeit von 1420—1440 ergibt, noch nicht erwiesen, dass damals kein Meissel sich gerührt hätte. Milanesis Dokumente haben auch für diese Zeit viele Namen und Aufträge beigebracht; freilich nichts Grösseres.

[1] Bode hat kürzlich die beiden Gestalten der Verkündigung im Berliner Museum Nr. 162 und 163 der sienesischen Schule genommen und sie mit Ghiberti in Zusammenhang gebracht. Die Provenienz scheint dafür zu sprechen; denn sie stammen aus Sa Trinità in Florenz, wo heut moderne Wiederholungen (von Bastianini?) stehen. Aber sie hängen so eng, auch im Typus, mit der sieneser Tradition zusammen, dass ich glauben möchte, ein sieneser legnaiuolo hätte damals in Florenz seine Kunst betätigt. Vielleicht ist es jener Martino di Bartolommeo († 1433), der die Verkündigungsgruppe für San Gimignano gemacht hat. Von sonstigen legnaiuoli im damaligen Siena käme noch Alberto di Betto da Assisi, der 1421 vier Holzstatuen für die Cappella del Crocifisso des sieneser Doms arbeitet, und Domenico di Niccolò (1363 bis ca. 1440) in Betracht. Milanesi erwähnt letzteren Künstler häufig

Ein Künstler wäre hier zu erwähnen, der aus der Konkurrenz um die Bronzetür 1401 bekannt ist: Francesco Valdambrini. Wir stossen bei Milanesi nur einmal auf seinen Namen, als er sich 1422 mit drei anderen um die Bearbeitung der Travertinblöcke für die Loggia di S. Paolo bewirbt. Leider ist dies die einzige Notiz. Wichtiger war die Tätigkeit Bastianos di Corso da Firenze († nach 1451) in Siena, der seit 1410 am Taufbecken in S. Giovanni beteiligt ist, 1423 am Fussboden des Doms, 1441 an der Loggia S. Paolo, 1445 für die Marmortür der Scala und 1451 für die Kapelle S. Savino des Domes tätig ist. Es handelt sich aber nie um eigentlich plastische Aufträge, sondern um ornamentale Architektur.

Die Gründung der sieneser Malergilde fällt bereits in das Jahr 1355, also etwa gleichzeitig mit derjenigen der florentiner. Es ist eine der vielen durch das böse Jahr 1348 veranlassten Gruppenbildungen bedrohter Wirtschaftskreise. Die Orafi senesi tun sich gleichfalls schon um 1361 zusammen. Dagegen werden die maestri di pietra senesi erst 1441, fast 100 Jahre später, zu einer Zunft zusammengeschlossen. Der Grund liegt darin, dass die Domhütte bisher der selbstverständliche Verband war. Die Dombehörde hatte über ihre Leute Gewalt wie über ihre Leibeigene. Noch Quercia hat es erlebt, dass er mit bösen Strafen bedroht wurde, falls er nicht heimkehre. Jetzt, im Jahre 1441, als der Dombau im grossen und ganzen fertig ist, bildet sich die arte selbständig; sie wählt ihren Rektor, ihren camerlengo, regelt die Arbeitsverteilung im Sinne der schärfsten Staffelung und — das scheint überhaupt die Veranlassung zur Gruppenbildung gewesen zu sein — sichert sich gegen fremde Eindringlinge, namentlich gegen die Lombarden. Rätselhaft ist die unglaubliche Zahl der kirchlichen Festtage, an denen der Meissel ruhen soll. Abgesehen von den drei grossen Oktaven sind es noch 40 Festtage; man feiert also pro Woche mindestens zwei Tage.

In den Nachträgen zur Gründungsurkunde, vor allem in dem Vertrag vom 5. Dezember 1473,[1] kommt dann die Rivalität der Einheimischen mit den Zugewanderten offen zum Durchbruch. Die maestri Comacini sind es, welche über Carrara, Serravezzo und Pisa bis Siena vorgedrungen sind und die Brüche der dortigen Provinz, namentlich die bei Rocchetta,[2] angreifen. Die Lombarden werden durch dieses

[1] Milanesi Documenti per la storia dell' arte senese I, 126 ff.

[2] Dieser Steinbruch stand unter städtischer Verwaltung. 1428 muss die Behörde des Orvietaner Doms es besonders in Siena beantragen, in den Rocchette brechen zu dürfen.

Breve in ihrer Freiheit sehr beschränkt und zu all den gleichen Abgaben verpflichtet, wie sie die Einheimischen zu leisten haben. Man merkt es den Bestimmungen an: ein jahrzehntelanger Kampf liegt hinter diesen Massnahmen.

Aber die Lombarden sind nicht die einzigen forestieri, die eindringen. Die Ausstattung des Domes duldet kein Zögern; wohl oder übel macht man am Arno Anleihen. So kommen die grossen Florentiner: Donatello, Ghiberti und Bernardo Rossellino nach Siena. Daneben erscheinen eine Masse kleinerer picchiapietre aus Florenz, von denen z. B. Bastiano di Corso der bedeutendste ist. Dieser Künstler, 1423 berufen, siedelte ganz nach Siena über und starb dort um 1455. Ihm ist die Marmorverkleidung der Taufkirche des Doms übertragen und er scheint auch il batesimo, d. h. doch wohl das Taufbecken, gemacht zu haben, das dann durch Quercias grosses Tabernakel gekrönt wurde. Ich erwähne ferner dessen Sohn, Corso di Bastiano (geb. 1419, erwähnt bis nach 1470) und den freilich erst später berufenen Antonio di Giorgio da Settignano. Neben den Werken der Grossplastik geht die bescheidenere Arbeit der Marmorinkrustation her. Quercias Gesellen arbeiten an der Marmorverkleidung des Domes, an den Stufen innen und aussen, am Paviment, an der breiten steilen Treppe, die nach S. Giovanni herunterführt, etc. Der Campanile wird 1404 restauriert, 1407 wird der Umbau der Sakristei beschlossen, seit 1413 werden Glocken für den Campanile bestellt.[1] Daneben ziehen sich die Arbeiten des fonte di Piazza, der Cappella des palazzo pubblico und der Loggia de' Cavalieri hin.

Im Mai 1416 wird der fonte del battesimo an drei Meister vergeben, von denen mindestens einer, Giacomo di Corso, detto Papi, ein Florentiner ist; die Bestimmungen sind bis ins kleinste peinlich geordnet, geben die denkbarste Garantie und gestatten eine schnelle Entlassung der unbefriedigenden Meister. Seit 1420 ist auch Bastiano di Corso am Taufbecken beteiligt.

Im gleichen Jahr ist der fonte di piazza vollendet und an Quercia mit 2000 Goldgulden bezahlt;[2] sofort wird die loggia di S. Paolo in Angriff genommen. Im folgenden Jahr werden die sechs Bronzereliefs

[1] Sie werden von Catelano di Paolo da Orvieto gegossen. Gleichzeitig bewarb sich auch ein gewisser Luca di Bondi, Campanaio da Cortona, der eine Liste seiner bisherigen Glocken aufstellt. Er habe versorgt: Lucca, Pietra Santa, Lamari, Lunata, Montecarlo, Valle di Nievole, Buggiano, Casale Guidi pr. Pistoia, Prato, Pisa, Montetopoli, Florenz (S. Reparata), Lucigniano, Cortona, Orvieto, Massa maritima.

[2] Milanesi II, 80, Nr. 52.

des inzwischen fertig gestellten Marmortaufbrunnens vergeben, zwei an Quercia, zwei an Turino di Sano und seinen Sohn Giovanni, zwei an Ghiberti. — Die Arbeit am Taufbrunnen stockt aber mehrmals; 1427 wird ein neuer Anlauf genommen und ein neuer Künstler in Pisa geworben: «Pippo di maestro Giovanni di . . . . .» Aus den Pisaner Urkunden, die Tanfani veröffentlicht hat, ergibt sich, dass der fehlende Name «Gante» heisst. Es handelt sich um den maestro Pippo, der 1413 das Grabmal für den Pisaner Giuliano di Colino da S. Giusto macht und 1426 zusammen mit Giusto di Domenico di Firenze die ganze Kapelle in den pisaner Carmine für eben diesen Stifter in Marmor arbeitet; es ist die Kapelle, für welche Masaccio das grosse Altarbild gemalt hat.[1]

1433 übernimmt der glücklich wieder eingefangene Jacopo della Quercia die sechs Statuen an der Loggia der Mercanzia, die er aber nicht ausgeführt hat. Zu gleicher Zeit wird ihm eine Bronzearbeit — eine graticola für die Palastkapelle — wieder abgenommen. Obwohl zum operaio del Duoma ernannt, ist er das Jahr darauf doch schon wieder in Bologna, und hier endet denn bald dies reiche grosse Künstlerleben.

So sieht sich 1438 die Stadt und die Dombehörde insbesondere ihres besten Künstlers beraubt.

Pietro Minella wird jetzt capomaestro. Wir hören längere Zeit nur von Gold- und Silberarbeiten, von Bildern, von arazzi, die bestellt werden. Erst 1444 ist wieder von einer Marmorarbeit die Rede. Der am 11. September 1444 verstorbene Bischof Sienas, Carlo Bartoli d'Agnolino, bekommt ein Grab in der Crescentius-Kapelle des Doms. Die Hauptarbeit leistet maestro Giuliano da Como, ein Lombarde; neben ihm taucht, hier zuerst, der Name Antonio Federighis auf. Jener bekommt 45 Lire für 45 Tage, dieser 15 für 25 Tage; Antonio wird also bedeutend schlechter bezahlt. Dem capo maestro des Doms wird dann 1445 die Marmorausschmückung der ganzen Crescentiuskapelle anheimgestellt für 400 Gulden; 1452 muss er sich entschuldigen, dass er seinen Verpflichtungen nicht nachgekommen sei.

Antonio Federighi[2] ist der eigentliche Konkurrent Urbanos und wird uns noch vielfach beschäftigen. Er ist wie Urbano durchaus marmorarius und hat nie eine Bronze gegossen. Seit 1444 finden wir

[1] Vgl. Schmarsow, Masacciostudien Bd. II, S. 77 und «Pisa» (Berühmte Kunststätten 16), S. 136.

[2] Vgl. Schmarsows erschöpfenden Aufsatz über ihn im Repertorium.

ihm in Siena an dem erwähnten Grabmal mitbeschäftigt. Er war damals noch untergeordneter Gehülfe. Von 1451—1456 ist er der Leiter des orvietaner Dombaus und dann bis zu seinem Tod (1490) durch 34 Jahre capomaestro dell' opera in Siena. Urbano trifft also gerade in Siena ein, als Federighi in Orvieto war. Vielleicht war das die Voraussetzung dafür, dass ersterer so schnell durchdrang, zumal auch der Hauptmeister der Comasken, Guiliano di Giovanni da Como, schon 1450 gestorben war.

Am 24. Juni 1446 wird der dritte grosse florentiner Künstler, Bernardo Rossellino, für Siena verpflichtet. Es handelt sich um die herrliche Tür der Sala del consistoro im palazzo publico, für die ihm 500 Lire bewilligt werden. Sie ist neben der Sakristeitür der Annunziata in Florenz und der im Chiostro von Sa. Croce, beide von Michelozzo, die schönste Tür des florentiner Quattrocentos.

III.

URBANOS ERSTE TÄTIGKEIT IN SIENA.

Mit der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, — infolge des Papstjubiläums 1450 ist allerorten eine gewisse Cäsur in diesem Jahre zu spüren — beginnt man denjenigen Teil des Domes fertig zu schmücken, der seit mehr als fünfzehn Jahren nicht bedacht worden war, die Unterkirche San Giovanni. Es ist wahrscheinlich, dass gerade im Jahre 1450 manche fromme Stiftungen zugeflossen sind, welche neue Arbeiten bezahlt machten. Zunächst handelt es sich um zwei Reliefs im Fussboden (?) vor dem linken und mittleren Portal der Unterkirche. Bartolommeo di Mariano, genannt Mandriano, macht das linke Relief mit der Geburt des Täufers,[1] Antonio Federighi die Szene am Jordan mit dem alles Volk taufenden Johannes (1455 bezahlt).

Dann wird die grosse «scala ripida», die von der Unterkirche auf den Domplatz führt, von Giovanni Sabbatelli in Marmor neu ausgeführt. Ferner bekommt der Florentiner Corso die Bastiano, ein Sohn des obengenannten Bastiano di Corso, den Auftrag, an der porta del Perdono des Domes Reliefs mit der Geschichte der Gründung des Domes zu arbeiten. Antonio Federighi wird von 1451—56 seiner Heimat entzogen und am orvietaner Dom als capo maestro angestellt; seine Gesellen, Polimante d'Assisi und Vito di Marco tedesco, sind bei

[1] Das Dokument der Bestellung (Milanesi II, Nr. 186) gibt nicht das Motiv an, sondern nur Figurenzahl, Situation etc., doch lässt sich diese Bestellung nicht anders als auf die Wochenstube der heil. Elisabeth beziehen; ebenso bei dem andern Relief. (Milanesi II, Nr. 187.) Das dritte Relief sollte jedenfalls die Enthauptung des Täufers resp. Salomes Tanz darstellen.

ihm. Im Jahre 1456 arbeitet er hier die schöne Sibylla links neben der Fassade.

Wir sehen, viele Hände rühren sich eifrig, um den sieneser Dom, San Giovanni, die Loggia der Mercanzia und den palazzo pubblico auszuschmücken. In den Kreis dieser sieneser Arbeitstruppen tritt am 19. Oktober 1451 Urbano da Cortona. Ihm und seinem Bruder Bartolommeo wurde an diesem Tag der Marmorschmuck der Cappella della Madonna delle Grazie im Dom zugewiesen.

Wir hatten Urbano in Perugia verlassen, wo er zuletzt 1451 das Grab im Dom für den Erzbischof Baglione gearbeitet hatte. Unmittelbar darauf, im Sommer 1451 muss er Perugia verlassen haben. Vielleicht war es der von Siena nach Perugia übergesiedelte Maler Domenico di Bartolo, der Urbano geraten hat, nach Siena zu gehen. Es ist jedenfalls auffallend, dass Urbano nicht nach Florenz zurückkehrt. Er musste wohl fürchten, neben Desiderio oder Bernardo Rossellino und seiner Bottega, neben Luca della Robbia etc. nicht bestehen zu können. Zudem scheint es, als sei er nicht in Frieden mit Donatello geschieden. Da nun Antonio Federighi gerade nach Orvieto gegangen war, glaubte er wohl, in Siena am ehesten eine Lücke ausfüllen zu können. Wir finden ihn übrigens später, 1458, mit Donatello wieder zusammen in den Alabasterbrüchen von Valdorcia[1] und auch sonst. Seine früheste Erwähnung geschieht schon am 16. Juli des Jahres 1451; der Auftrag von zwei Statuen für die loggia di San Paolo wird im späteren Zusammenhang besprochen werden (Dokument 5).

Das Dokument über die Cappella der Madonna delle Grazie (Dokument 6) steht bei Milanesi II, S. 271, Nr. 191. Es enthält den Auftrag unter folgenden Bedingungen:

1. Vom 1. Januar 1452 an gerechnet, soll die Kapelle in drei Jahren fertig sein. Die beiden Brüder haben alle Spesen zu tragen, auch den Marmor sich zu verschaffen und bekommen dafür im ganzen 900 fiorini = 3600 Lire oder 1200 Lire pro Jahr, d. h. nicht ganz 2 Lire pro Tag und Kopf. Diese Bezahlung wäre hoch, wenn man die Spesen gering rechnen dürfte. Ein tüchtiger marmorarius bekommt in jener Zeit pro Tag durchschnittlich 1 Lire.

2. Die Kapelle hat dem von Urbano gemachten und eingelieferten Wachsmodell genau zu entsprechen.

3. Die Kapelle ist mit Reliefs und grossen (Frei- ?) Figuren zu schmücken.

[1] Milanesi: Nuovi documenti per la storia dell' arte senese. pag. 198.

4. Statt der Adler und Vasen im Fries des eingereichten Modells sind die vier Evangelistensymbole hier anzubringen.

5. Die Pilaster sollen dem Modell entsprechen, welches die Behörde in Urbanos (eingereichten) Skizzenbüchern angestrichen hat.

6. Alle architektonischen Ornamente sollen aus pietra di carro sein; die Reliefs sollen sauber gearbeitet sein.

7. Allgemeine Ermahnung zu guter Ausführung. —

Am 9. Oktober 1448 war von dem Camerlengo Antonio di Guelfo eine Stiftung von 1000 Lire zum Schmucke der Cappella der Madonna delle Grazie gemacht worden; am 22. September 1451 wird von der Dombehörde der operaio beauftragt, die Kapelle würdig schmücken zu lassen mit so viel Aufwand, wie ihm nötig scheine. Urbano macht nun ein Wachsmodell binnen vier Wochen und bekommt daraufhin die Arbeit zugewiesen. Sechs Tage später stiftet ein gewisser Giovanni di Ghuccio Bicci noch 200 Lire, die Urbano dem operaio persönlich überbringt (Dokument 7).

Die Cappella delle Madonna delle Grazie, die Urbano gebaut und geschmückt hat, ist 200 Jahre später, 1661, unter Alexander VII. de' Chigi (1655—67) gänzlich erneuert und zur Cappella del Voto berninisiert worden. Von Urbanos Arbeit sind nur zwölf Reliefs übrig geblieben, von denen sechs jetzt unter dem Grab Tommaso del Testas von Nerroccio an der Wand des rechten Seitenschiffes eingemauert sind: links der transito della vergine, die Verkündigung und Joachims Abweisung, rechts: Joachim in der Wüste, Begegnung an der goldnen Pforte, der Traum Joachims und Annas Traum. Natürlich war die Reihenfolge ursprünglich eine andere. Ausser diesen sechs Reliefs ist noch das Evangelistensymbol des Matthäus und das Relief der Todesverkündigung an Maria in der opera des Domes erhalten; ferner sind fünf Reliefs dieser Folge in den Sockeln der Säulen rechts und links vom inneren Hautportal eingemauert, z. T. beschnitten. Sie stellen die Geburt Marias, den Abschied Marias von den Aposteln und die Exequien, die Assunta und die Krönung dar. Die Geburt Marias hat es sich gefallen lassen müssen, in zwei Teile geschnitten zu werden; auch die beiden empyräischen Kompositionen sind unvollständig. Nach dem Titel der Kapelle Madonna delle Grazie war die Verkündigung das wichtigste Relief. Nach der Umständlichkeit, mit der der Joachim-Prolog erzählt wird, dürfen wir annehmen, dass mindestens noch folgende, verloren gegangene Reliefs vorhanden waren: der Tempelgang der dreijährigen Maria, die Verlobung mit Joseph, die Heim-

suchung, die Geburt Christi, die Anbetung der Magier und die Flucht nach Aegypten. Endlich fehlen die drei anderen Evangelistenreliefs. Doch halten wir uns an das Vorhandene. Ich bespreche zunächst die Reliefs an der Wand des Domes und die in der Opera, welche ich historisch anordne; dann erst die am Portal verwandten.

1. Joachims Abweisung. Die Tempelarchitektur ein donatelleskes Tabernakel, in der Art desjenigen der Verkündigung von Sa Croce. Die gerippte Muschel ähnelt der am Tabernakel von Or San Michele. Schotenornament, Vase mit Volutenhenkeln. Die Cherubimköpfe am Fries sind für Urbano besonders charakteristisch. Weit abstehende Augen, lange, strähnige, seitlich gekämmte Haare; ähnlich kommen sie bei Buggiano und Andrea Guardi (s. u.) vor. Das Lamm auf dem Altar ist wie das der Stemma dêr florentiner arte della lana heraldisch behandelt. Die Perspektive ist mangelhaft; wir kommen mit dem Augenpunkt über den linken Rand des Reliefs heraus. Namentlich die Muschel sitzt falsch drin. In Padua wäre Gelegenheit gewesen, an Donatellos Antoniusreliefs Besseres zu lernen. Der untersetzte, dicke, nur in den Fingern bewegliche Hohepriester rechts, in der Mitte der sein Lamm bei allen Vieren plump haltende Joachim, links vier spottende Zuschauer, die einen mitleidigen Alten (Joachims Begleiter?) belehren, wie arrogant es sei etc. Man beachte die schweren und aufdringlichen Hände aller Personen; hier mag ein Einfluss von Quercia vorliegen. Die Berge des Hintergrundes laufen in welligen Profilen, von zwei Pinien und dem Kastell recht mager besetzt.

2. Joachim in die Wüste heimkehrend (Abb. 3). — Ein stimmungsvolles bukolisches Idyll, aber ohne Beziehung zu Giottos berühmtem Fresko in der Arena, das Urbano doch kannte. (Nie hat man das Trecento weniger verehrt als gerade im Quattrocento.) Joachim stösst nicht gerade sehr sanft das so unnütz transportierte Schaf in die Herde zurück. Die Manipulation ist banal und unnötig niedrig gegriffen. Ein Hirt fragt staunend, weshalb das Tier nicht geopfert sei — die peinlichste Frage, die es in diesem Augenblick geben konnte und die Giotto deshalb so absichtsvoll vermeidet! —, während der andere Hirt ahnungslos weiterbläst. Auch Phylax erliegt ganz den Tönen, statt dem Herrn freudig entgegenzueilen. Prächtig steht der stolze Widder als kleiner König seines Reiches da. Die Berge sind seltsam teigförmig, muldenförmig sich abtreppend. Den Weg nach der Stadt nimmt ein Junger und ein Alter, deren Köpfe zwischen den Hügeln heraussehen.

3. Dem in der Wüste mit seinem Geschick und Weib einsam Hadernden erscheint endlich nach sechs Monaten das Traumgesicht. Der von seiner Scham so einsam bedrückte Gatte kehrt zu der harrenden Anna zurück; stürmische Begrüssung, sobald sie sich sehen; die Kritik der drei Mädchen Annas. Seltsamerweise fehlt das Stadttor resp. die «goldene Pforte», geschweige denn eine archäologisch treue Wiedergabe der Jerusalemer Stätte, wie sie z. B. schon Taddeo Gaddi gegeben hatte. Plump schieben sich die Arme der Gatten ineinander; es scheint, als wolle Anna Joachims Unterarm

Abb. 3 Joachims Heimkehr in die Wüste. Siena Dom.

schienen. Im ganzen ist der stürmische Drang der ein halbes Jahr lang Getrennten gut ausgedrückt.

Vorder- und Hintergrund sind durch die Bergkulisse getrennt. Der betende Joachim ist viel zu gross; der Künstler, dem die Luftperspektive beim vorigen Relief besser glückte, half sich durch die Halbfigur.

4. Joachims Opfer und Annas Traum. Auf Annas Befehl bereitet Joachim das Opfer vor, das der Priester nicht annehmen wollte. Der Altar mit den Holzstäben erinnert an den auf Brunelleschis Konkurrenzrelief. Die Perspektive ist hier besonders schlecht. Vielleicht ist dieses Relief ganz auf Kosten des Bruders von Urbano zu setzen.

5. Die Verkündigung ist die beste Arbeit (Abb. 4). Dies Relief ist zugleich das wichtigste und trägt das Wappen der Opera. Eine Doppelarkade, deren Säule mit steilem Akanthus verkleidet ist, und die Oberwand mit Vasen, Fruchtkränzen und Schoten bilden den vorderen Prospekt. Eine hohe Halle mit vier z. T. vergitterten Halbrundfenstern, in deren einem ein dicker Blumenstrauss steht, ist teilweise mit einem Wandteppich behängt, vor dem das Bett mit der Lade und das Kommödchen mit dem Lesepult steht. Es ist ein echt donatelleskes Gerät: auf vier Knöpfen stehend, mit steilen Vasen verziert, unendlich solide für das Boudoir eines jungen Mädchens. Aehn-

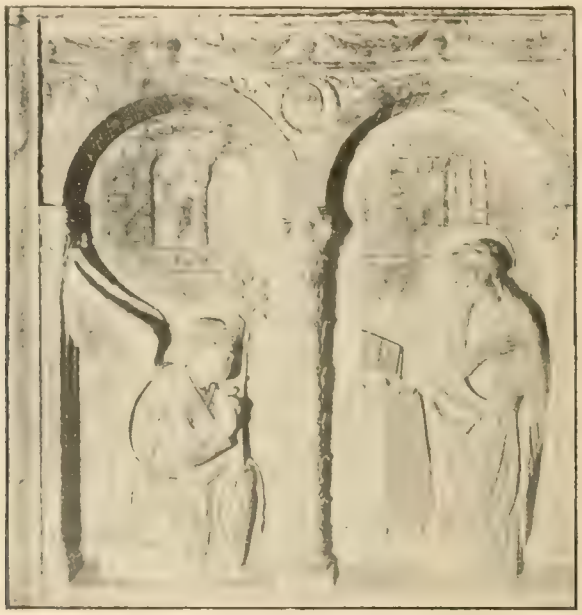


Abb. 4. Verkündigung. Siena, Dom.

lich sind die marmornen Gonfalone-Halter im Donatellosaal des Bargello geformt. Der Augenpunkt liegt genau in der Höhe der Bettlade. Die Schnitte der Bogensteine sind nur im allgemeinen korrekt.

Die Gebärden sind gut bürgerlich, ohne höheren Adel. Ein riesiger Lilienstengel wird von der Linken des Engels umfasst. Es ist der Moment der ersten Anrede gewählt, nicht der spätere des «ecce ancilla». Einiges erinnert an Donatellos Salome-Relief des Taufbrunnens.

6. Das Relief gewinnt doppeltes Interesse, durch den Vergleich mit dem Parallelrelief der Todesverkündigung[1] (in der Dom-opera,

[1] Die selten dargestellte Szene kommt in Siena z. B. auch auf Duccios Domtafel vor; die betreffende Tafel befindet sich heute in der National-Gallery in London.

Abb. 5). Die Architektur ist komplizierter. Rosetten zieren die Kassetten der Decke, darüber ein Kranzfries mit Stierschädeln. Der Augenpunkt liegt in der Höhe der Vorhangstange; das Profil über den Bogen freilich ergibt einen andern Schnittpunkt. Wiederum das Bett im hinteren Zimmer, das sich aber — ähnlich wie auf Donatellos Relief am Taufbrunnen — oben in drei Rundbogen öffnet. Die alte Maria sitzt in dem Vorraum, der durch drei Bogen von dem Schlafzimmer getrennt ist, auf einem niedrigen Volutensessel mit Lehne, wie er ähn-

Abb. 5. Die Todesverkündigung an Maria. Siena, Domopera.

lich z. B. auf Piero Pollaiuolos Verkündigung in Berlin vorkommt. Der auf beide Kniee niedergelassene Engel überreicht der Alten die umflorte Trauerpalme, während die Linke eine mächtige Schriftrolle mit der Todesverkündigung entfaltet.

7. Der Tod Marias, il transito della vergine, geht in demselben Zimmer vor sich, in dem sie die Botschaft empfing, und nicht in der dahinter zu denkenden Schlafstube. Das Bett ist nur nach vorn gerückt. Die zwölf Apostel und Christus sind um die Sterbende geschart; drei Laien drängen noch in das Zimmer herein. Räucherwerk,

Kerzen und Litaneien fehlen. Nur leise Bewegungen der Nächststehenden deuten an, dass eben der letzte Atem flieht.

8. Das Symbol des Evangelisten Matthäus (Abb. 6). Die auffallende Uebereinstimmung dieser Arbeit mit dem entsprechenden Stück am Altar des Santo in Padua (Abb. 7), kann keine zufällige sein. Beidemal wird der Engel als Knabe in dem reizvollen Alter erster Frische dargestellt, eine Halbfigur, die das geöffnete Buch seitlich dem Beschauer hinhält. Dabei setzt der Paduaner Engel den schweren

Abb. 6. Der Engel des Matthäus. Marmor. Siena, Domopera

Folianten auf die Brüstung des Rahmens auf und blickt stillversonnen tief nach unten. Das Sieneser Relief schiebt wenig glücklich einen breiten Blatt- und Fruchtkranz als unteren Abschluss ein, über dem der Engel dann das Buch frei in der Luft hält. Seine Augen suchen in den offenen Seiten und Feuer glüht in dem runden Augapfel. Alle Unterschiede der beiden Reliefs im Einzelnen — die fetteren Formen des Leibes gegenüber der feinknochigen, grazilen Gestalt in Padua, die weichen, verquetschten, an Quercia erinnernden Falten gegenüber dem feinstoffigen, grätigen Gewand des Santo-Engels — lassen sich

durch den Unterschied des Materials und aus Donatellos Korrektur erklären. Gewiss ist der Paduaner Engel die ungleich bessere Arbeit. Der Zauber jugendlicher Zartheit und knospenhafter Schönheit, die graziöse Nonchalance seiner lockeren Glieder und die feine Belebung des Gesichts, des Halses und der Hände, endlich die Delikatesse des sorgsamen Ornaments auf den über der Brust gekreuzten und flatternden Bändern — alles das fehlt dem Sieneser Marmor. Die Formen sind hier viel allgemeiner, plumper, schwerer. Die Hände sind fleischig und knochenlos, hart und umgebrochen; Brust und Arme leben nicht unter dem schweren Stoff.

Abb. 7. Donatello. Der Engel des Matthäus. Bronze. Padua, Santo.

Diesen acht Reliefs sind nun noch die am inneren Portal des Doms eingemauerten anzugliedern, die in der Grösse und Behandlung so absolut mit den besprochenen sich decken, dass sie zu derselben Reihe gehört haben müssen.

Es sind sechs Reliefs, zwei grössere an der Front der beiden Sockel (60×65 cm), und vier schmalere je rechts und links davon. Sie verteilen sich folgendermassen.

Die Wochenstube der heil. Anna (Abb. 8 und 9) entspricht im allgemeinen dem Mädchenstübchen der Tochter Marias, in welchem diese den Engelsbesuch empfängt. Ein Doppelbogen vorn; die Rückwand in der oberen Hälfte in Rundbogenfenstern geöffnet, in denen auch hier der Blumenkorb nicht fehlt. Zwei Profile (Greis und Knabe) erscheinen am rechten Fenster, sie erinnern an Donatellos Salomerelief am Taufbrunnen.

Anna, eine mächtige, matronale Erscheinung, ähnlich wie die Wöchnerin Elisabeth auf Giottos Freske in Santa Croce, stützt den Oberkörper auf den Arm und liegt breit gelagert auf dem Bett. Ge-

Abb. 8. Die Geburt Marias. Linke Hälfte. Siena, Dom.

Abb. 9. Die Geburt Marias. Rechte Hälfte. Siena, Dom.

schäftig eilen zwei Dienerinnen hinter dem Lager vorbei, um Wasser, Brot und Wein etc. zu holen. Die beiden Ammen vorn links liebkosen und verehren das Kind; die Badewanne fehlt. Rechts steht Joachim, mit einem Nachbar und dessen Söhnchen im Gespräch. Das Staunen über den Spätling wird beschwichtigt. Die Männer stehen übrigens nicht in, sondern vor dem Zimmer; Anna scheint zu ihnen hinzublicken. Der kleine Junge, der andächtig die Hände vor dem heiligen Mann übereinanderlegt, erinnert ein wenig an den paduaner Putto mit der Harfe am Altar im Santo.

Dies Relief gehört zu dem Anziehendsten, was Urbano gemacht

hat und steht mit den beiden Verkündigungsreliefs auf einer Stufe. Die vier andern Reliefs fallen stark daneben ab. Die den Lebensabschied der Jungfrau darstellenden Reliefs (links Sockel: Abschied der Apostel, rechts Sockel: die Exequien Marias) sind von einer schlimmen Gleichmässigkeit. Derselbe Raum und ein gleiches Gebahren. Würdig ist die Gruppe Marias und Johannes', die Abschied nehmen, aber die Gestalt der Maria kommt auf dem Relief der Todesverkündigung fast ebenso vor. Die beiden empyräischen Kompositionen sind, wie gesagt, beschnitten und auch sonst ohne Reiz.

Viel Rühmens ist von all diesen Reliefs nicht zu machen. Plump in der Behandlung der Form, kleinbürgerlich und philiströs in der Auffassung, müssig und geistlos in der Erzählung, sind sie ein treffliches Beispiel für den handwerklichen Betrieb eines picchiapietre des Quattrocento. Waren schon im allgemeinen die Künstler des Quattrocento nur ausnahmsweise Männer einer feineren Lebenshaltung, sondern meist stark bestaubte Arbeiter in muffigen Stuben mit schmutzigen Wänden, so ist die Gesellenzunft erst recht eine Gruppe gewesen, deren Nähe weniger angenehm war. Woher sollen Menschen, wenn die persönliche Begabung sie nicht adelt, den höheren Stil der Lebensführung kennen, wenn sie täglich von der dumpfen muffigen Atmosphäre der kürzesten, kleinlichsten Lebensbedingungen umgeben sind?

In das Jahr 1452 fällt ein für Siena äusserst wichtiges Ereignis: die Kanonisierung des heil. Bernardino degli Albizzeschi, der 1380, im Todesjahr der heil. Caterina, (1461 kanonisiert) in Massa maritima geboren, bei der 1398 in Siena ausbrechenden Pest sich trotz seiner Jugend als ein Helfer ohne Furcht erwiesen, als 22 jähriger Jüngling Franziskaner geworden, die Osservanza vor den Toren Sienas gegründet und in der Einsamkeit sich den Ruf eines Heiligen erworben hatte. Vergeblich hatte man ihm die Bischofswürde von Siena, Ferrara und Urbino angeboten; vergebens hatte Filippo Visconti ihm einen goldenen Kelch mit 100 Golddukaten geschickt, um sein Schweigen zu erkaufen. 1444 war er in Neapel während einer Predigt plötzlich umgesunken und gestorben. Als im Jahre 1451 dann die stattliche Kirche der Osservanza bei Siena geweiht worden war und die Erinnerung an den seltenen, seltsamen Mann sich neu belebte, entschloss sich der Papst zur Kanonisierung.

Ein «frischer» Heiliger — sit venia verbo — ist für die Kunst

immer ein Ereignis. Der Porträtkunst und dem erzählenden Relief werden dadurch neue und lebendige Stoffe zugeführt. Wie unmittelbar hat der Stoff der Franz-Legende gewirkt, obwohl bereits 80 Jahre seit dem Tode des Heiligen vergangen waren, als Giotto die erste Biographie desselben malte. — Luise Richter[1] behauptet, der neue Heilige habe der sienesischen Kunst keinen neuen Inhalt verschafft. Diese Meinung teile ich nicht. Freilich hat sich die Malerei meist mit der konventionellen Wiedergabe der stehenden Einzelfigur S. Bernardinos begnügt; aber die Plastik hat ihn vielfach und sehr verschieden dargestellt.[2] Gleich nach der Heiligsprechung bittet der Goldschmied Tommaso di Paolo den Operaio des sieneser Doms, ihm eine Goldsilberstatuette des Heiligen in Auftrag zu geben[3] und im gleichen Jahr, 1453, wird dem Francesco d'Antonio und Francesco di Giorgio eine Silberstatue Bernardinos und S. Paolos anbefohlen[4]; der erstere musste es dann später erleben, dass seine Statue umgegossen und verkleinert wurde; aus dem freigewordenen Silber wurde eine Statue der inzwischen (1461) kanonisierten Sa. Caterina gegossen. Urbano war zunächst durch andere Arbeiten besetzt. Am 16. Juli 1451 waren ihm nämlich[5] zwei Marmorfiguren für die Loggia di San Paolo (Casino de' Nobili) übertragen worden, wahrscheinlich S. Pietro und S. Paolo, die er in vierzehn Monaten «belle, intere e schiette e di bello lavoro a segno di buon maestro» fertig zu stellen versprach, gegen eine Entschädigung von 160 Gulden (also 40 Lire pro Monat) [Dokument 5]. Zu gleicher Zeit bekam Federighi die drei anderen Statuen in die übrigen Tabernakel in Auftrag, und 1456 sogar vier Statuen überwiesen, nachdem er aus Orvieto nach Siena zurückgekehrt war und sich nun faktisch an die Arbeit begeben konnte.

Am 8. Juli 1458 wird aber eine neue Verteilung vorgenommen. Waren bisher die zwei Apostelfürsten Petrus und Paulus und die vier Schutzheiligen Sienas: Ansano, Vittore, Savino und Crescenzio in Aussicht genommen, so liess man jetzt den letzten Heiligen fallen und beschloss, ihn durch Sankt Bernardin zu ersetzen. Kein Geringerer als Donatello wurde aufgefordert, der dafür sechzig fiorini und acht denari bekommen sollte.

[1] Siena (Berühmte Kunststätten), S. 117.

[2] Wenig bekannt ist die schöne, gebrannte Tonbüste des Heiligen in der Sakristei von S. Giobbe in Venedig, wohl von Andrea della Robbia.

[3] Milanesi l. c. II, S. 278, Nr. 194.

[4] Milanesi l. c. II, Seite 291.

[5] Milanesi l. c. II, Seite 309.

IV.

DONATELLO UND URBANO IN SIENA.

Damit tritt unter all die fleissigen tagliapietre der sieneser Domhütte zum zweiten Mal der mächtige Florentiner; Donatellos Arbeiten für Siena in den 50 er Jahren sind noch so wenig untersucht, dass hier eine Uebersicht der Aufträge gegeben werden muss.

Donatello war aus Padua 1455 nach Florenz zurückgekehrt. Das Klima und die feuchten Mauern der Stadt, vor allem aber die Lobhudeleien der Paduaner hatten ihn vertrieben. Er war damals 70 Jahre alt und ein anderer hätte wohl daran gedacht, sich der Ruhe seiner späten Tage hinzugeben. Für Donatello setzt dagegen hier noch eine äusserst fruchtbare Periode ein. Zu den Aufträgen Cosimos (Judith, Kanzeln in San Lorenzo und vielleicht die Bronzetüren der Sakristei) kommen noch Aufträge in Siena. Er ging nach Siena und blieb hier länger, als er geglaubt hatte. Seine Vaterstadt wollte ihn am 17. Oktober 1457 reklamieren.[1] Dagegen suchten ihn, wie das Protokoll einer Sitzung der sieneser Dombehörde[2] verrät, die Sienesen Zeit seines Lebens an Siena und den Dom zu fesseln, zunächst ad exequendum circa capellam Virginis Mariae delle Grazie illud, quod eis (der Behörde) videbitur. Das weist darauf, dass Urbano seine Kapelle nicht fertig geschmückt hat; sein alter Meister soll die Arbeit zu Ende führen, d. h. wohl Besseres an die Stelle von Ungenügendem setzen.

[1] Milanesi l. c. II, S. 295.
[2] Ibid., p. 296.

Ob es sich um Marmor oder Bronze handelt, wird nicht gesagt. Marmor ist aber auch in dieser Spätzeit Donatellos keineswegs ausgeschlossen. Er übernimmt doch z. B. die Marmorstatue des S. Bernardino, die er freilich nicht ausgeführt zu haben scheint; dagegen ist der Madonnen-Tondo über der rechten Seitentür des Doms ein Beweis, dass er auch damals noch in Marmor arbeitete.

Ueber Donatellos garzoni in Siena sind wir zwar nicht so gut unterrichtet wie über die seiner paduaner Bottega, aber auch hier lassen sich ausser Urbano, der als ansässiger Sienese eine wichtige Rolle spielt, einige Namen den Urkunden entnehmen.

Genannt werden (Milanesi II, 297) 5 garzoni, die beim Wachsmodell für die Türen (s. u.) beteiligt sind. Am 24. Januar 1458 wird «Giovanni da Firenze» genannt. Haben wir darin etwa Giovanni da Pisa zu erkennen? Zweimal wird der orafo Francesco d'Andreia d'Ambrogio erwähnt. Vielleicht ist er identisch mit dem maestro di pietra Francesco d'Andrea, der (Milanesi I, 129) 1474 den Kontrakt der sieneser Steinmetzen mit den Lombarden unterschreibt. Der Uebergang vom Goldschmied zum Steinmetz ist ja nicht Seltenes. Vor allem aber interessiert uns «Bartolommeo di Giovanni di Ser. Vincenzio, suo gharzone», der am 10. Februar 1458 erwähnt wird Es ist nämlich nicht unmöglich, dass sich hinter diesem Namen Bellano versteckt, von dem ja auch Bode und Semrau annehmen, dass Donatello ihn, den etwa 25jährigen, von Padua mit nach Florenz nahm; dass er auch in den sechziger Jahren Donatellos Stil treu blieb, beweisen ein Marmorrelief in italienischem Privatbesitz, das 1461 entstand, zu dem die Berliner Sammlung (Nr. 155a) das Tonmodell besitzt, ebenso wie das doch wohl auch erst in dieser Zeit entstandene Marmorrelief in der Sakristei der Eremitani (nicht zu verwechseln mit dem Madonnenrelief Giovanni da Pisas im Vorraum dieser Sakristei).

Fällt ausserdem, wie doch sehr wahrscheinlich ist, Bellanos römischer Aufenthalt von 1464 ins Reich der Fabel, so erklärt sich seine Berufung nach Perugia für die Statue Paul II. 1466 am einfachsten aus seiner dauernden Zugehörigkeit zur Donatello-Bottega.

Freilich lässt sich des hier erwähnten Bartolommeo Zuname di Giovanni di Ser Vincenzio sonst nicht belegen. Gonzatis Versuch freilich, den schon 1443 in Padua erwähnten Bartolommeo di Domenico mit Bellano zu identifizieren, hat schon Semrau[1] abgelehnt. Aber er hat auch nachgewiesen, dass Bellano ein Bei- und nicht Geschlechts-

[1] Donatellos Kanzeln in San Lorenzo, S. 148.

name ist. Wir kennen also seinen Vater nicht.[1] Es ist jedenfalls in hohem Grad wahrscheinlich, dass Donatello sich Bronzetechniker nach Siena mitgenommen hat.

Im September 1457 bekommt Urbano 25 ducati (Dokument 11), von denen er Bronze kaufen soll per fare mezza figura di Guliatte a Donatello in Firenze; am 28. September erhält derselbe 5 Lire 14 soldi als Ausfuhrzoll einer Halbfigur des San Giovanni, di mano di Donatello, aus Florenz nach Siena. Am 22. Oktober wird Donatello in Siena eine Kiepe Wachs für l'imagine de l'altare de la Madonna de le Grazie geliefert. Das weist auf eine Bronzestatue der Madonna für Urbanos Kapelle. Zu gleicher Zeit wird ein zweiter San Giovanni «di brozzo» in Auftrag gegeben, der nicht wie oben Halbfigur, sondern ganze Figur ist.

Am 4. November 1457 werden Donatello 20 Pfund Tropfenwachs «degli Angiuli» überwiesen und am 10. Dezember 22 Pfund Wachs per fare la stora de la porta. Bis zum 4. März 1458 ziehen sich diese Wachslieferungen hin; dann braucht es Blei und Eisen per ligare la forme delle porte del bronzo. Ueber 300 Lire hat er bis zum 3. Oktober 1458 durch Urbano erhalten (Dokument 12). Noch 1459 wird Donatello erwähnt che fa le porti di bronzo.

Zu diesen Andeutungen über Bronzetüren kommt noch ein Brief von Leonardo Benvoglienti aus Rom vom 14. April 1458,[2] in dem er den «maestro delle porti, maestro Donatello» grüssen lässt. Aus allem geht hervor, dass Donatello für den Dom oder wahrscheinlicher für die Unterkirche San Giovanni Bronzetüren herstellen sollte. Das Wachsmodell war auch soweit fertig gemacht, dass die einzelnen Relieffelder durch ein Eisengerüst verbunden und das Modell probeweise aufgestellt werden konnte.

Wir haben oben gesehen, wie eifrig man seit 1450 an der Ausschmückung der Taufkirche arbeitete; und als im Jahr 1452 Ghibertis Paradiesestür in Feuervergoldung am florentiner Baptisterium erstrahlte, wird man in Siena den Gedanken nicht losgeworden sein, auch solche Bronzetüren sich zu verschaffen. Dieser Auftrag war es also, der den mehr als 70jährigen Künstler noch einmal von der Heimat weglockte.

[1] In den von Rossi (Giornale di erudizione artistica. III, pag 89 ff.) veröffentlichten Urkunden, welche die Papststatue in Perugia betreffen, wird er Bartolommeus alias Bellanus de Florentia genannt; die Statue trug die Inschrift: Hoc Bellanus opus Patavus etc.

[2] Milanesi l. c. II, Nr. 210.

Schmerzlich genug ist es, dass die Türen nicht gegossen wurden und dass das kostbare Riesenwachsmodell sich nicht erhalten hat.

Wir besitzen von Donatello nur die zwei Bronzetüren in der alten Sakristei von San Lorenzo mit den 40 Disputanten. Die Tür der neuen Sakristei des Domes hatte er 1437 zwar übernommen, aber nicht ausgeführt; als er von Padua zurückkam, fand er sie, teilweise wenigstens, durch Michelozzo, Luca della Robbia und Maso gegossen vor (vollendet wurde sie erst nach Donatellos Tode, 1467). — Die sieneser Türen wären bedeutend stattlicher ausgefallen als die beiden Innentüren der Sakristei von S. Lorenzo. Es waren Aussentüren, in der Grösse denen Ghibertis vergleichbar. Wir können vermuten, dass dem aus Padua heimkehrenden Meister die Lobsprüche auf Ghiberti, welche in aller Munde waren, nicht gerade sehr willkommen waren. So mag er dem Antrag Sienas mit besonderer Freude entgegengekommen sein.

Ist es bei dem völligen Mangel jeder bestimmten Nachricht gestattet, über die Zusammensetzung der Tür Vermutungen auszusprechen? Die Türe sollte vermutlich das Schicksal des Täufers darstellen. Denken wir jeden Flügel, wie bei Ghiberti, fünfmal geteilt, so liesse sich folgende Verteilung denken:

1. Zacharias im Tempel,
2. Besuch Marias bei Elisabeth,
3. Geburt des Täufers,
4. Abschied von den Eltern und Gang in die Wüste,
5. die Predigt am Jordan,
6. Ecce agnus Dei,
7. die Taufe Christi,
8. die Predigt vor Herodes und Verhaftung,
9. Salomes Tanz,
10. Enthauptung und Bestattung.

Natürlich kann diese Uebersicht, da jede Angabe fehlt, nur ganz allgemeine Anhaltspunkte geben. Gegen die Vermutung, dass die Legende des Täufers geplant war, spricht nicht, dass die Schicksale des Heiligen schon in den Bronzen des Taufbrunnens dargestellt waren. Denn beim florentiner Baptisterium findet sich der gleiche Fall einer doppelten Darstellung draussen und drinnen am Taufbecken.

Wir haben ausser diesen Türen noch einen zweiten Verlust zu beklagen: Donatellos Goliath. Es ist schwer, sich diese Statue vorzustellen, namentlich da sie eine mezzafigura gewesen sein soll. War hier Davids Kampf dargestellt? Was soll dann eine Halbfigur? In

welchem Sinne war das Thema behandelt? Wo war sie aufgestellt? Handelte es sich um ein politisches Symbol, ein Pendant zum Judith-Brunnen? — Lauter Fragen, die wir nicht beantworten können, aber stellen müssen. Auch von den erwähnten Putti ist jede Spur verloren.

Staunen müssen wir über den Wagemut des greisen Künstlers, der ausser all diesen Bronzearbeiten auch noch die Marmorfigur S. Bernardinos übernahm und ausserdem den Tondo der Madonna del perdono, teilweise wenigstens, ausführte.[1]

Interessant ist nun die Rolle, die Urbano bei all diesen Aufträgen spielt oder vielmehr nicht spielt. Er wird nach Florenz gesandt und soll Donatello holen. Meister und Schüler scheinen also wieder versöhnt. Er vermittelt mehrfach die Geldangelegenheiten. Von einer Mitarbeit ist aber sonst nicht die Rede. Als garzoni Donatellos werden die schon erwähnten Gehülfen genannt: Francesco d'Andrea d'Ambrogio, Bartolommeo di Giovanni di Ser Vincenzio und Giovanni di Firenze.

Andrea da l'Aquila kam erst nach Juni 1458 in Siena an.

---

[1] Der schöne Tondo der Madonna del perdono an der Seitentür des Doms ist von Bode (Florentiner Bildhauer der Renaissance Seite 108) einem Mitarbeiter Donatellos zugewiesen worden. Bodes Hinweis auf den Kopf der Judith, mit dem der Kopf Marias Verwandtschaft zeige, datiert das Stück mit Recht in die Spätzeit Donatellos. Wir glauben, es unmittelbar mit diesem zweiten Aufenthalt Donatellos in Siena zusammenbringen zu können, da nach unserer Ueberzeugung, die bereits Schmarsow ausgesprochen hat, hier zwei Hände zu unterscheiden sind, die Donatellos selber und eines sehr wenig ebenbürtigen Schülers. Von Donatello scheint die Madonna selber gearbeitet bis auf die Brust herunter; das schon an Ort und Stelle befindliche Relief aber blieb unvollendet, denn 1458 schreibt ein gewisser Niccolò Severini aus Neapel an den Domvorsteher Cristoforo Felici (Milanesi l. c. II, Nr. 211) einen Empfehlungsbrief für Andrea da l'Aquila, der sich erbietet da finire la nostra Domina de la Porte nuova, la quale non sta con onore in quello modo.

Diese Notiz kann sich nur auf die Madonna del Perdono beziehen, da eben an diesem Teil des Domes bis zuletzt gearbeitet worden war, der daher Porta nuova genannt werden kann. So würden sich die beiden Hände trefflich auf Donatello und Andrea da l'Aquila verteilen. Der Steinmetz war bisher in Neapel tätig gewesen, wo aber mit Alfons I. Tod (am 27. Juni 1458) seine Arbeit zu Ende gegangen zu sein scheint.

V.

URBANOS SPÄTERE TÄTIGKEIT IN SIENA UND LUCCA.

Wir haben Urbano im Jahr 1453 verlassen und gesehen, dass er damals den Auftrag auf die zwei Statuen am Casino de' Nobili noch nicht ausgeführt hatte. Er hat sie überhaupt nicht gemeisselt, vielmehr hat Lorenzo di Pietro Vecchietta schliesslich die Statuen geliefert, die noch heute dort stehen. Ob Urbanos Modell nicht befriedigt hat?

An Aufträgen scheint es im übrigen nicht gefehlt zu haben. Nach Milanesi II, S. 460, erhält er und sein Bruder Bartolommeo von dem Vorstand des Ospedale della Scala am 12. April 1453 60 Lire für das Grab ihres Rektors Urbano und zwölf Lire für einen Marmorpilaster in der neuen Sakristei der Scala. (Dokument 8). Am 5. Mai desselben Jahres übernimmt die Opera von ihm einen grossen Marmorblock von 1650 Pfund, aus dem er eine Figur des heil. Bernardino schlagen soll. (Dokument 9). Am 25. September des gleichen Jahres bekommt er für ein Terracotta-Relief, denselben Heiligen darstellend, 24 Lire; es wird in der dem Heiligen geweihten Kapelle des Doms aufgestellt. Die Marmorstatue des Heiligen wird, wie aus einem Dokument vom September 1456 hervorgeht, den Brüdern von der Osservanza geschenkt. Beide Arbeiten, wie auch die für die Scala sind nicht erhalten.

Nach einem Dokument vom 24. Juli 1459 im Libro del maestro della Camera del Comune hat Urbano an der Marmortreppe des palazzo pubblico und am Parapet der loggia gearbeitet (Dokument 13).

Damals waren Vecchietta die zwei Figuren für das casino de' Nobili schon zugewiesen. Was Urbano in den vier Jahren, wo Donatello in Siena war (die letzte Erwähnung Donatellos in Siena ist nach Milanesi II, S. 298: 6. März 1461), sonst gearbeitet hat, ist nicht klar. Erst im Jahre 1462 liegt wieder ein Auftrag resp. seine Ausführung vor. Er bekommt die eine grosse (linke) Bank für das casino de' Nobili (Abb. 11) zugewiesen. Die Inschrift (über der dritten allegorischen Figur) lautet:

Al tempo die Giovanni Vieri rectoris MCCCCLXII.

Der Auftrag wurde ihm, und nicht Federighi zugewiesen, da letzterer an der Loggia Piccolomini damals (1462) beschäftigt war, für die er ebenfalls grosse Bänke (vielleicht die Vorbilder für die unserer Loggia) arbeitete. Zwei Jahre später, (1464) bekommt aber Federighi

Abb. 10. Bank in dem Casino de' Nobili. Siena.

und nicht Urbano die zweite Bank unserer Loggia übertragen. So entsteht hier eine Konkurrenzarbeit der beiden marmorarii.

Die steinerne cassapanca (Abb. 10), die zum Sitz für die wartenden Klienten der mercanzia und der Händler bestimmt war, nimmt die ganze Schmalseite der Loggia ein und verbindet deren linken vorderen Eckpfeiler mit der Ecke des massiven Palastes. Als Sitz und Mauerbrüstung sollte sie gleichzeitig dienen. Mit ihrer hohen, steilen Rückenwand ragt sie über die Köpfe der in der Halle Wandelnden und hält so fremde Hand und fremdes Auge fern. Zwei Sphinxe mit steil gestellten Tatzen und schmalen Flügeln bilden die stolzen Wangen. Sie sind Donatellos Gebilden am Thron der Madonna im Santo Paduas nachgebildet. Die Sohle der Bank ist mit hängenden Kelchblumen zwischen Volutenpaaren geziert. Die zehnteilige Unterwand trägt in den zehn Feldern Vasen, aus denen Blumen, Ranken und (zweimal) Delphine herausquellen. Die Form dieser Vasen ist

dickbauchig, mit niedrigem Fuss, oben eng zusammengeschnürt. Urbano kam nicht ganz aus bei der Verteilung und fügte ganz rechts ein profiliertes schmales Rahmenfeld ein.

Zu der Zehnzahl der Felder dieser unteren Reihe will nun die Vierzahl der Hauptfelder der Lehne mit den Reliefs der Tugenden wenig passen. Es entsteht zudem die leere Mitte, an deren Betonung durch die ideale Axe unser Gefühl zu gewohnt ist. Vier allegorische Gestalten, in ganzer Figur in Muschelnischen sitzend, werden von je einem Paar korinthischer Pilaster umschlossen. Es scheint nun bei der Lehne ein Relief ausgefallen zu sein. Wir haben umso mehr Grund dies anzunehmen, da die zwei breiteren Ornamentbänder zusammen mit dem schmalen Stück der Mitte genau die Breite eines der Reliefs ausmachen. Dann wäre also ursprünglich auf je zwei der 10 Vasenfelder unten ein grosses oberes Relief gekommen. Das fehlende Stück, wohl die Castitas, ist wohl in der Mitte zu denken mit der Figur in voller Vorderansicht. Federighis Bank, das Gegenstück zu Urbanos Arbeit, hat in der Tat fünf Hauptreliefs, in den unteren Feldern freilich acht statt zehn Abteilungen.

Zu äusseerst links sitzt auf dem Volutensessel die Fortitudo mit Säule, Rolle und Schild, das Haupt von den für Urbano so charakteristischen Haarfluten umrauscht. Neben ihr, nach rechts blickend, die prudentia mit Schlange und Buch. Mit ihr bildet die Justitia ein Paar; letztere auf einem donatellesken Stuhl, wie wir ihn schon auf Urbanos Relief der Todesverkündigung an Maria gefunden haben, mit dem Schwert, aber ohne Erdkugel. Endlich die Temperantia mit Schale und Krug, die Wasser mengend, ohne jedoch die Prozedur mit dem Blick zu begleiten. Ueberall sind die Oberkörper betont und mit lebendiger Abwechselung vor die scharfen Rippen der Muschelnischen gesetzt; der Unterkörper tritt zurück und wird schematisch behandelt. Sonderbarerweise stellen alle vier Frauen ihre Beine auseinander, um dadurch dem Faltenwurf ein passendes Gestell zu bieten. Wieder verrät sich darin die spiessbürgerliche Natur Urbanos.

So wenig die Einteilung zu loben ist, so wirkt doch das feste architektonische Gestühl der Bank erfreulich. Das Verhältnis des abschliessenden Gesimses zum ganzen Bau ist gut bedacht; die seitlichen Sphinxe, die strammen Pilaster, die dank des mässigen Reliefs strenge Wahrung der Fläche geben einen wohl berechneten Zusammenschluss dienender Glieder. In den Zwickeln über den Nischen sind die Wappen der mercanzia angebracht: der steigende gekrönte Löwe und der festumschnürte Warenballen. Ebenso tragen die vier einfach

profilierten Felder der Aussenwand die merkantilen Embleme: die Wage, den steigenden Löwen und den Warenballen. Das zweite Feld ist leer; es trug wohl einst ein vergoldetes Bronzekreuz.

Vielleicht ist Urbano durch die Vierzahl der Embleme der mercanzia auf die Vierteilung hingedrängt worden; er hätte dann aber, wie Federighi,die Lupa als Dekoration des fünften Feldes dazunehmen können.

Federighi arbeitete, wie erwähnt, zur selben Zeit (1462) an der Piazza San Martino in der Loggia der Piccolomini zwei ähnlichen Zwecken dienende Bänke. Er liess die Innenseiten, abgesehen von den Sphinx-Wangen, glatt, gab dafür aber eine heraldische, pompöse Schauseite in sieben Feldern, mit starkem Gesims oben, kräftig rauschenden Kränzen und dem siebenmaligen Piccolominiwappen der fünf Halbmonde auf dem Kreuz.

Abb. 11. A. Federighi. Bank im Casino de' Nobili Siena.

Interessanter ist der Vergleich der Bank Urbanos mit dem direkten Gegenstück Federighis in dem Casino de' Nobili (Abb. 11). Dass Urbano diese zweite Bank nicht auch in Auftrag bekam, braucht nicht schon ein Ausdruck der Unzufriedenheit der Behörde zu sein. Federighi hatte bereits drei Statuen für die Tabernakel dieser loggiageliefert und gab die erste Bank wohl nur an Urbano ab, da er damals nicht nur durch die Piccolomini-Loggia in Anspruch genommen war, sondern auch die beiden berühmten pile d'acqua santa für den Dom zu liefern hatte.

Während Urbano in seinen Allegorien ganz Scholastiker blieb, gibt sich Federighi an seiner Bank als ausgesprochener Humanist zu erkennen.[1] Hier lagern Herkules und Omphale auf den Seiten-

[1] Die Marmorstatue des jungen Bacchus, heut in palazzo Elci, ist ein ebenso unverhülltes Bekenntnis Federighis zur Antike; die Meeresfauna an den Weihwasserbecken hat die Kritiker lange Zeit dazu verführt, wenigstens den Fuss des einen Beckens für antik zu halten.

lehnen: römische Helden ragen im höchsten Relief aus den fünf Feldern der Rückwand heraus. Innerhalb dieser Fünfreihe findet eine feine Gruppierung statt. Der sich selbst tötende Cato ganz rechts und der zu äusserst links sitzende Cicero sind beide der Mitte zugekehrt. Dann folgen die beiden Kriegergestalten der beiden Scipione, im Schmuck der reichsten, antiken Waffentracht. In der Mitte sitzt Curius Dentatus mit den beiden abgeschlagenen Köpfen, der Träger des höchsten Gerechtigkeitsgefühls. Vielleicht lassen sich diese Helden der Antike als Illustrationen zu den (ursprünglich fünf)

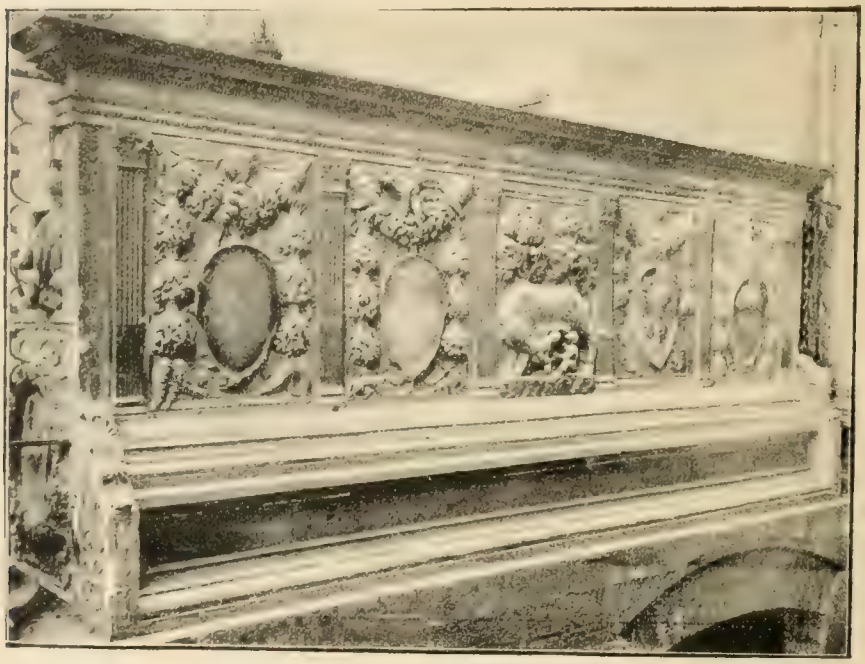


Abb. 12. Ant. Federighi Bank im Casino de' Nobili Siena

christlichen Tugenden der anderen Bank beziehen: (Cicero = Sapientia, Scipio maior = Temperantia, Dentatus = Justitia, Scipio minor = Castitas, Cato = Fortitudo). Dann hätten wir bei Urbano die Reihenfolge ursprünglich dementsprechend zu denken, von links aus, sodass jeder Held Federighis seiner Tugend gegenüber sitzt: fortitudo, castitas, iustitia, temperantia, sapientia. In jedem Fall wollen diese antiken Gestalten die Kaufleute, die hier zusammenkamen, zur Bürgertugend ermahnen; sie sind ungleich wirksamere Symbole als Urbanos scholastische Frauengestalten.

Auch die Rückseite der zweiten Bank (Abb. 12), überbietet die der ersten. Vier eiförmige Schilde mit dem Löwen, dem Opera-Mo-

nogramm und der Aufschrift Libertas (der zweite Schild ist frei und enthielt wohl einst auch, wie bei Urbano, ein Bronzekreuz) werden von dem schwersten Fruchtkranz umrauscht, über dem Cherubim, Putten und Masken herausschauen. Die Mitte führt das alte Stadtzeichen Sienas, die Wölfin mit Romulus und Remus im Wald vor. Einst thronten nackte Figuren auf den Wangen.

Die beiden Steinbänke in diesen beiden Loggien sind m. W. in Italien nie wieder in dieser Form nachgebildet worden.

Als Bernardo Rossellino im Jahr 1463 Pienza verliess, bat ihn die Schwester Pius II., Caterina di Silvio Piccolomini um einen Entwurf für ihren in Siena zu errichtenden Palast. Ausgeführt hat den palazzo delle papesse, heute Nerucci (Nationalbank) in der via città, Federighi dann unmittelbar darauf. Aber auch Urbano ist daran beteiligt (Dokument 18). Am 27. Januar 1472 (cfr. Milanesi II, S. 348) hören wir von einem Streit, den Caterina Piccolomini mit Urbano hat. Es handelt sich um lavori di travertino et macigno et marmo, um finestre non fornite di marmo und due Madonne. Für diese Arbeiten schuldet Caterina Urbano 100 Lire. Sie soll nach dem Schiedsspruch binnen vier Jahren je 25 Lire an ihn zahlen. Urbano muss aber auch Korn und Wein, zum sieneser Marktpreis als Bezahlung annehmen. Diese Arbeiten werden ohne Zweifel für den erwähnten Palast geliefert worden sein. Wir sehen, der Architekt Federighi stellt Urbano als Steinmetz an dem Palastbau mit an. Ich habe vergebens versucht Urbanos Hand in den Ornamenten des palazzo Nerucci wiederzuerkennen. So müssen wir uns auf die Notiz der zwei Madonnen beschränken. Eine derselben glaube ich im Palazzo Saracini (Abb. 13), wiedergefunden zu haben; sie ist eine zweifellose Arbeit Urbanos, und da die Saracini mit den Piccolomini in vielfachen Beziehungen stehen (Johannes Saracini ist seit 1462 päpstlicher Kommissar), kann leicht das eine Relief einmal über die Strasse in den gegenüberliegenden Palast gewandert sein.

Das Relief ist sechseckig, — ein sehr ungewöhnliches Format. Vor einer gerippten runden Muschel, die vom Perlstab umzogen ist, hält die Halbfigur der Madonna das nackte, segnende, sehr grosse Kind, das auf dem Kissen steht. Die Balustrade, auf der das Kissen ruhen könnte, fehlt; sechs Cherubim mit weit gebreiteten Flügeln besetzen die Ecken. Alle Eigenheiten des Künstlers finden wir hier wieder: die Flammenhaare mit dem Schopf in der Mitte, die punk-

tierte Borte, das umbrochene Handgelenk, die harten Falten. Das segnende Kind blickt nach rechts herüber, als kniete dort die Gläubige.

Mit dem Tondo Donatellos über der Seitentür des sieneser Doms hat das Relief wenig zu tun. Aber das Motiv des neben der Madonna stehenden nackten Kindes kommt bei Donatello und in seiner Schule häufig vor. Als bestes Beispiel erwähne ich das kürzlich von Bode publizierte bronzierte Stück der Berliner Sammlung.[1] Aber bei

Abb. 13. Madonnenrelief im Palazzo Saracini. Siena.

Donatello sowohl wie Luca ist Mutter und Kind stets, sei es in leidenschaftlicher, sei es in zarter Weise, enger zusammengeschlossen. Urbano gibt, wie schon das Segnen des Kindes zeigt, die alte hierarchische, sozusagen offizielle Darstellung.

Hier ist der Punkt, eine frühe florentiner Arbeit, zu besprechen, die möglicherweise auf den jungen Urbano zurückzuführen ist.

[1] Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance. S. 105 (Abb.).

Es handelt sich um die Madonna an der Rückseite des Altartisches der alten Sakristei von San Lorenzo in Florenz (Abb. 14). Bode hat — auch neuerdings wieder[1] — diese, bekanntlich Donatellos Orlandini-Madonna genau nachgebildete Schülerarbeit als ein urkundlich beglaubigtes Werk Buggianos von 1429 bezeichnet. Schon C. von Fabriczy[2] gab aber zu, dass die Angaben der Rechnungen nicht präzis genug sind, und Buggiano wohl den Altar gemacht habe, nicht aber die so ganz abweichende Madonna, die von einem anderen Schüler Donatellos

Abb. 11. Urbano de Cortona (?). Madonnenrelief. Florenz, San Lorenzo, Sakristei.

gemacht sein müsse. Er dachte an Pagno di Lapo Portigiani; dessen feingestimmtes Madonnenrelief im Museo dell' Opera von Florenz gestattet aber ebensowenig wie das Grab in S. Miniato al Tedesco oder eine heute bei Gagliardi in Florenz befindliche Stuck-Madonna, ihm eine so plumpe Replik eines Donatello-Musters zuzumuten. Wir wiesen oben nach, dass Urbano in Florenz unter Donatello etwa seit

[1] Florentiner Bildhauer der Renaissance. S. 100.
[2] Brunelleschi, Seite 519, Anm.

1440 gearbeitet haben muss. Gerade die sklavische Nachbildung einer Vorlage des Meisters liesse an ihn als jungen garzone «vom Lande» (Cortona) denken.

Wie die Kanonisierung des heil. Bernardin im Jahr 1452, so hat neun Jahre später die so sehr ersehnte der heil. Caterina Benincasa auf Sienas religiöses und auch künstlerisches Leben stark eingewirkt. Die Heilige, welcher Pius II. endlich die verdiente Gloriole gab, hat nicht nur in der Geschichte Sienas, sondern auf der grossen Weltbühne eine grosse Rolle gespielt; soll doch der Entschluss Papst Gregors, aus Avignon nach Rom zurückzukehren, in erster Linie

Abb. 15. Sa Caterina und 2 Engel. Relief an der Fassade des Oratoriums der Heiligen. Siena.

auf sie zurückzuführen sein.[1] In Siena lebte sie im Bilde unbeschreiblicher Reinheit und unbegrenzter Selbstaufopferung fort, die sie namentlich im Pestjahr (1374) bewiesen hatte. Die Dominikaner wünschten längst eine weibliche Heilige ihres Ordens verehren zu dürfen, die womöglich den Ruhm der Sa. Chiara bei den Franziskanern verdunkeln könnte. 1461 wurde ihr und der Sienesen Wunsch erfüllt; nun galt es natürlich vor allem, die kleinen Räume, in denen Caterina gelebt hatte, würdig zu schmücken.

Ueber diese Arbeiten gibt uns Milanesi (II, S. 339 ff.) ausführlichen Aufschluss. (Dokument 16). Die Bestellungen und Rechnungen ziehen sich vom Februar 1465 bis Mai 1474 hin. Beteiligt sind als

[1] Heinrich von Stein hat in seinem so wenig bekannten Buche: «Helden und Welt» in dem Dialog: «Die heilige Caterina von Siena» die Szene der Ueberredung des Papstes durch Caterina im philosophischen Sinn darzustellen gesucht.

Architekt Francesco di Duccio del Guasta, als Maler Giovanni di Paolo, als Bildhauer Federighi, Urbano und Nerroccio, ein Glasmaler, ein Schreiner etc.

Federighi bekommt für zwei Treppenstufen des Altars 28 Lire, Urbano «per una sancta Chaterina di marmo a chapo la porta con due agnoletti e una pila da aqua benedetta» 38 Lire, Nerroccio für eine bemalte Holzstatue der Caterina auf dem Altar 31 Lire. Diese letztere war der wichtigste Auftrag; den nächstgrössten bekam Urbano, das in der Lünette der Attica befindliche Relief (Abb. 15). Es ist aus drei Steinen zusammengesetzt. Aus dem mittleren ist die Halbfigur der Heiligen in einer Muschel in ziemlich hohem Relief herausgeschlagen; rechts und links knieen geflügelte Engel. Die Aehnlichkeit der Heiligen mit der Madonna Saracini ist beinahe fatal; beide Arbeiten müssen zeitlich sehr nahe zusammengehören. Auch die Muschelform deckt sich. Die Stimmung ist edel, milde, das Gesicht aber ebenso typisch wie das der Madonna. Die Faltenbehandlung und Haltung der Hände ist stark konventionell. Nerroccio hat viel Bedeutenderes und Intimeres gegeben.

Gleichzeitig etwa erhält Urbano einen Auftrag (Dokument 14—15), la lupa Romulea, das sieneser Stadtwappen, für die seit 1335 der Republik Siena unterstellte Bischofsstadt Massa maritima zu meisseln. Am 15. Mai 1468 steht die Restzahlung an Urbano noch aus; sie wird am 5. September 1469 mit 20 Lire geleistet. Die Wappenschilder sind noch erhalten und hängen noch heute am Bargello des Palazzo communale (cfr. Petrocchi, Massa maritima, pag. 82).

Am 20. September 1471 (Dokument 17) sind Filippo Francesconi und Vecchietta Schiedsrichter zwischen Urbano und dessen scarpellino Bastiano; der Inhalt der causa ist gleichgültig. 1472 erhält er den Auftrag, einen Marmorpilaster für die Compagnia di S. Giovanni Battista della Morte zu liefern (Milanesi II, 461). (Dokument 19).

Aus dem Jahr 1473 (5. Dezember) stammt ein interessantes Dokument, das uns Urbanos angesehene Stellung unter den Kollegen illustriert (Milanesi I, 126) (Dokument 21). Es handelt sich darum, die Rechte der immer zahlreicher zuströmenden lombardischen maestrì comacini zu regeln; sie sollen die Wahlfähigkeit für das Amt des camerlengo erhalten und überhaupt im Gegensatz zu anderen Zugereisten dieselben Rechte wie die cives Sienenses geniessen. Bei dieser wichtigen Abmachung, zu der sich die arte de' maestri de pietra gewiss nicht leichten Herzens entschloss, figuriert Federighi an erster,

Urbano an zweiter Stelle. Als am 17. Juli 1474 diese Abmachung bekräftigt wird, steht Vecchietta an erster, Urbano wieder an zweiter Stelle.

In den folgenden sechs Jahren (bis 1480) verlieren wir Urbano, was Siena betrifft, aus den Augen; es ist nicht unwahrscheinlich, dass er zu jener Zeit fuori le mura gearbeitet hat. Den anderen sieneser Bildhauern fehlt es nicht an Aufträgen. Vecchietta macht eine silberne

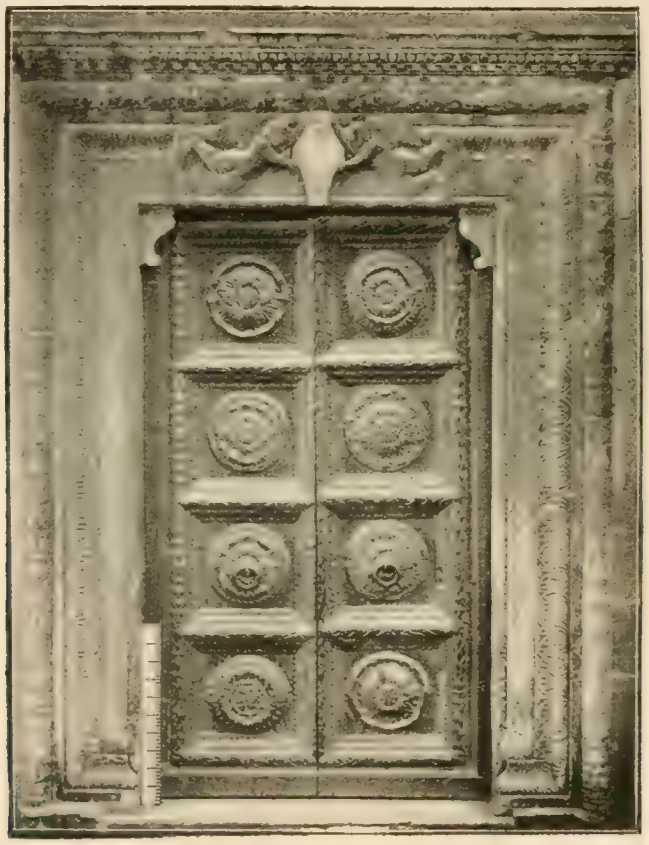


Abb. 16. Tür des Palazzo arcivescovile, Lucca

Statue der Caterina für den Dom[1], Nerroccio arbeitet Madonnen-Tabernakeln, Truhen, Brautbetten; am 28. September 1477 empfiehlt Federigo d'Urbino der Republik den wieder heimgekehrten scarpellino Giovanni di Stefano Sassetta, der dann die Täuferkapelle des Domes baut (1484) und vorher (1477) schon das Madonnentabernakel am Palazzo Bianchi arbeitet.

[1] Milanesi II 350.

Urbano scheint während dieser Zeit in Lucca gewesen zu sein. Wir glauben, ihm dort eine Arbeit zuschreiben zu sollen, die bisher auf Jacopo della Quercia zurückgeführt wurde, die Tür des Palazzo arcivescovile (Abb. 16), die sogenannte porta della cancelleria.[1] Schon die beiden wappenhaltenden Putti verraten in ihrem Typus und in der Haarbehandlung Urbanos Hand. Der mit Akanthusblättern bedeckte Rundstab des äusseren cornicione erinnert an die Säule der «Verkündigung» in dem Relief der Gnadenkapelle des sieneser Doms. Urbano folgt Brunelleschis Tradition, wenn er das Portal rahmenförmig um die Oeffnung legt, so dass die untere Horizontale noch mit zwei Anläufen an die Oeffnung heranstösst. Die innere Umrahmung und die schwerfälligen Konsolen mit der Volute und Schote weisen auf Donatello zurück. Vermutlich ist auch die trefflich erhaltene Holztür nach einem Entwurf Urbanos gemacht worden. — Von sonstigen Arbeiten Urbanos in Lucca wäre noch das der genannten Tür sehr verwandte Portal von Sa Maria della Rosa zu erwähnen. Etwa 1480, spätestens 1481, finden wir Urbano wieder in Siena. Nach dreissig Jahren fleissigen Schaffens hat er sich eine angesehene Stellung erobert. Sein Wort gilt in der Zunft; seine Tochter Lucrezia heiratet in die höheren Stände hinein, — 1480 führt Ser Pasquale Griffi aus Montalcino sie heim.[2]

Am 20. September 1481[3] (Dokument 22) werden fünf Sibyllen für den Fussboden des Doms (rechtes Seitenschiff) vergeben. Urbano und Federighi bekommen je eine Sibylle, und zwar Urbano diejenige, welche dem Campanile zunächst liegt, zugewiesen (Dokument 23) mit andern, bestimmt angegebenen Friesen. Die Arbeit muss bis zum Juni 1482 fertig sein, andrerseits kann sie abgelehnt werden. Milanesis Untersuchungen haben ergeben, dass die Eritrea von Federighi, die Cumana von Giovanni di Stefano, die Delfica und Cumea von weniger bekannten Künstlern, (Giuliano di Biagio und Vita di Marco) ausgeführt sind; so bleibt für Urbano die Persica (Abb. 17) übrig, die auch der Tür zum Capanile am nächsten liegt.[4]

---

[1] Der Cicerone[8] 185 h und 214[0] nennt kein Namen und erwähnt das Portal nur unter den (im Vergleich mit Matteo Civitale) «älteren Sachen». — Vorzügliche Abbildung dieser und der gleich zu erwähnenden Tür in der Publikation der S. Giorgio-Gesellschaft (Illustrazione storica: Porte).

[2] Milanesi II, Seite 460.

[3] Milanesi II, Seite 377.

[4] Die andern vier Sibyllen des linken Querschiffes verteilen sich folgendermassen: Libica von Cozzarelli, Ellespontica von Nerroccio, Samia von Matteo di Giovanni, Albunea von Benvenuto di Giovanni.

Carl Justi hat uns in seinem Michelangelo (S. 78 ff.) erzählt, wie statt der einen Sibylle allmählich ein Chor, nach Varro zehn, später sogar zwölf (Agrippa und Europa treten noch hinzu) vorgeführt wurden. Der seit 1465 im Druck vorliegende Lactanz gab die Details und die Quelle genau an, die auch auf dem sieneser Fussboden nie fehlt. Sätze von Dunkelmännern wie Eratosthenes und Nicanor erstrahlen in fetter Schrift auf dem sieneser Marmor. Dies wieder ein

Abb. 17. Sibilla Persica. Siena. Dompaviment.

Zeugnis, wie naiv und heiss die Sienesen alles bewunderten, was mit der Antike zusammenführte, ohne dass nach einem präzisen Inhalt der klangvollen Namen gefragt wurde.

Bei Varro und Lactanz erscheint die Persica hochbetagt[1]; ihrem Namen entsprechend hatte sie den langen Schleier zu tragen, «veli di seta simili alle nostre monache», wie Ces. Vecellio die Perserinnentracht beschreibt. Urbano hat seine Prophetin ziemlich jugendlich dargestellt[2], während umgekehrt Giovanni di Stefano die von der Tradition als jugendlich charakterisierte Cumaea ältlich darstellte.

[1] Justi l. c., p. 110.

[2] Vielleicht hat die Tochter Lucrezia Modell gestanden.

Urbanos Sibylle trägt ein hochgegürtetes, im Kolpos aufgerafftes Gewand mit drei Bordüren; ihre nackten Füsse stecken in Sandalen; die Aermel sind mehrfach abgebunden, der Hals bleibt frei. Vom Haupt flattert der schon erwähnte lange Schleier in langen Enden herab. Sie hält in der Linken das geschlossene Buch, während die Geste der Rechten auf die Tafel links neben ihr weist, auf der das Wunder der Speisung der 5000 gefeiert wird.

Auch wenn wir nicht an die kurzsichtige fröstelnde Alte an der sixtinischen Decke, nicht an Pinturricchios graziöse Schelmereien oder Peruginos empfindsame Frauen denken, weiss uns Urbanos Gestalt wenig zu fesseln. Sie steht reizlos vor uns, ihre Geste ist geistlos, plump, die Inschrifttafel aufdringlich. Die Sienesen haben, wie es scheint, keine Veranlassung gefunden, Urbano weitere Teile des pavimento anzuvertrauen. Anders bei den andern Mitarbeitern. Federighi z. B. bekam ausser der Erythrea noch die battaglia di Betulia (schon 1473) und (nach dem neuesten Guida S. 82) auch die sieben Lebensalter im rechten Querschiff zugewiesen; auch Giovanni di Stefano zeichnete ausser der Cumana 1488 den Mercurio Trimegisto im Mittelschiff.

Noch auffallender aber bleibt es, dass Urbano bei der von 1482 bis 1485 von Giovanni di Stefano errichteten Taufkapelle nicht mitbeschäftigt wurde. Der Architekt selbst, Nerroccio di Landi und vielleicht Federighi übernahmen die Plastik. Ob damals schon der Täufer Donatellos hier seinen Platz gefunden hat? Es ist sehr wahrscheinlich, da sonst dem Raum sein Patron gefehlt hätte, dessen Statue unentbehrlicher war als die des S. Ansano und der Sa. Caterina.

In diese Zeit (1482) fällt nun die Ausschmückung des inneren Hauptportals des Domes mit einem schweren Säulenrahmen und breitem Gebälk. Die vom üppigsten Blattwerk bedeckten aufgelockerten Säulen, in deren Blattwerk sich, ähnlich wie an Filaretes römischer Bronzetür, viel Mythologie versteckt, entsprechen im Stil ganz dem üppig-dekorativen Geschmack des freilich erst 1476 geborenen Marina oder der Spätzeit Federighis. Jedenfalls glaube ich nicht, dass Urbano für dies stattliche Portal in Betracht kommen kann.

Hier wurden nun jene fünf obenerwähnten Reliefs Urbanos eingelassen, die ursprünglich für die Gnadenkapelle gearbeitet worden waren.[1]

1 Die oberen Reliefs am Architrav, mit der Geschichte des S. Savino, sind erst aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts.

Am 10. März 1484 wurde das Grab des Bischofs von Pienza und Montalcino, Tommaso del Teste Piccolomini an Vito di Marco (den Schüler Federighis, der auch mit ihm in Orvieto gewesen war) und Lucillo di maestro Marco vergeben[1], am 4. Februar 1485 aber Nerroccio übertragen, der es bekanntlich auch ausgeführt hat; es befindet sich im Dom über der Tür nach dem Campanile. Urbano ist zu dieser Zeit mit einem andern Grab beschäftigt; er wird (Dokument 24) am 10. Februar 1487 für das Grab des Messer Cristofano di Filigi bezahlt.[2]

Der Verstorbene (Abb. 18), der nach Cust, the pavements masters

Abb. 18. Grab des Cristoforo Felici. Siena, S. Francesco.

of Siena p. 122, von 1457—58 und 1460—65 Rektor der Domopera war, ist jener Cristofano Felici, spectatissimus miles, dignissimus cathedralis ecclesiae operaius, an den Leonardo Benvoglienti am 14. April 1458 jenen oben erwähnten Brief schrieb, in dem Donatello il maestro delle porte genannt wird. Derselbe wird in einem Brief des Niccolò Severini[3] Cristoforo (nicht Cristofano) genannt und als Mitglied der Balia erwähnt. In seine Amtsperiode fiel Donatellos Aufenthalt in Siena und gerade er hat sich die meiste Mühe gegeben,

[1] Milanesi II. S. 300.

[2] Milanesi II. S. 401. Dort wird auch ein Block bezahlt, aus dem Urbano [illegible] S. Pietro für die Fassade des Doms hauen soll. Ich habe diese Figur nicht identifizieren können.

[3] Milanesi II, Seite 300.

Donatello in Siena festzuhalten.[1] Er muss bald nach 1453 der Nachfolger des Mariano de Barghagli im Amt des Operaio geworden sein.[2] Ein Brief Antonio Federighis von 1463 und ein Vertrag vom 3. August 1466 bezeugen auch für diese Zeit noch die Amtsdauer seines Rektorats. Nun steht auf seinem Grab in San Francesco die Zahl 1462. Wie verträgt sie sich mit den sonstigen Daten? Sollte hier eine X ausgefallen sein, so dass wir 1472 zu lesen hätten? Der Dativ der Inschrift: «Domino Cristoforo Felicio equiti» zeigt an, dass der hier Bestattete sich nicht selbst das Grab bei Lebzeiten errichtet hat. Auch spricht die späte Bezahlung an Urbano (1487) dagegen.

Das Grab hält sich von den beiden Haupttypen des florentiner Quattrocentograbes, dem grossen Wandnischengrab, wie es Bernardo Rossellino komponiert hatte, und dem bescheideneren Typus des unter dem Halbbogen in der Wand freistehenden Sarkophags, den am einfachsten das Grab des Onofrio Strozzi in Sa. Trinità,[3] am stolzesten Verrocchios Medici-Grab zeigt, gleicherweise fern. Urbano begnügt sich, ebenso wie Nerroccio beim Grabmal Piccolomini, mit dem architektonisch reich durchgeführten Konsolengrab. Auf breitem, die Inschrift tragenden Sockel stehen vier antikisierende kanellierte Pilaster, mit Masken an den Kapitellen (cf. Donatellos Verkündigungstabernakel) und einer Ovoli-Plinthe. In dem perspektivisch vertieften Raum, dessen Rückwand drei mit doppeltem Rahmen profilierte Felder trägt, ruht die grosse Gestalt des Toten auf der ganz flachen Bahre. Kopf und Schulter ruhen auf einem doppelten Cucino, auch die Füsse auf einem kleinen Kissen. Die Gestalt des Cavaliere ist lebendig und grosszügig. Namentlich der Kopf ist sehr ausdrucksvoll. Ueber der allzu gewölbten Brust liegen die Hände breitgekreuzt. Der Tote trägt den kurzen Knierock des Edelmanns. Die Sporen fehlen ebensowenig wie das lange mächtige Schwert, das ihm nicht umgeschnallt, nur unter den linken Arm geschoben ist. Ueber dem feierlichen Katafalk macht sich auf dem breiten Fries ein lebendiges Widerspiel geltend. Zwei riesige Masken, ernste, bärtige Männergesichter, blicken von den Ecken zur Seite; sie sind jenen grossen Gesichtern an Donatellos Tabernakel von 1423 für San Luigi an Or San Michele, das heute Verrocchios Gruppe enthält, nachgebildet. Donatello hatte das Motiv

[1] cfr. Milanesi II. S. 230.

[2] Die letzte Erwähnung seines Vorgängers geschieht bei Milanesi II, S. 278, Nr. 194.

[3] M. Reymond hat in seiner Arbeit (Rev. II) [illegible] gezeigt, dass dies Grab nicht schon 1418, sondern erst nach 1429 gearbeitet worden ist.

antiken Sarkophagen entlehnt; seine Masken wirken an dieser Stelle, wo sie die ganze via de' Calzaiuoli prüfend abschauen, unbeschreiblich gross, namentlich in Verbindung mit dem Dreigesicht des Giebels.[1] Urbano hat das Motiv lediglich in dekorativem Sinn herübergenommen — schaut doch die linke Maske einfach in die Kapellenecke hinein! —, aber er hat mit den grossen einfachen Zügen eine bedeutende Wirkung erzielt. Die Köpfe sind mit jenem Blattkranz umrahmt, den Urbano so oft verwendet hat. Diese Schildmasken werden nun an Bändern von zwei geflügelten Putti gehalten, die volle, üppige Formen haben und ihre gespreizten Beine lustig in die Luft werfen. Auch dies Motiv ist eine «unverdaute Donatello-Reminiszenz», wie der Cicerone sich ausdrückt. Donatello liess schon an jenem Or San Michele-Tabernakel das Wappen von zwei einander zugekehrten fliegenden Putti tragen, auch hier wieder antiken Vorbildern folgend. Dasselbe Motiv findet sich dann an der Pazzi-Kapelle, bei Luca della Robbia, und schon bei dem sogenannten Pellegrini-Meister oder einem seiner Nachfolger, wie der bunte stucco des Berliner Museums Nr. 112 beweist. Warum hat Urbano die Putten nicht auch umgedreht, damit sie das bekränzte Wappen in der Mitte halten? Wollte er den Anschein erwecken, als seien seitlich noch zwei andere Schildhalter zu erwarten? Das vom schweren Blattkranz umrahmte Wappen zeigt im flachsten Relief den von sechs am Fluss liegenden Hügeln sich zu den Sternen hebenden Adler. Das obere Gesims endlich hat Muscheln, an denen Delphine niedergleiten, und steile formlose Palmetten.

Eine bisher versteckt gebliebene Arbeit Urbanos, die wohl in die Jahre 1470 bis 1480 fallen mag, befindet sich in dem alten kassinenser Kloster S. Eugenio gen. Monistero, vor der Porta S. Marco Sienas (Abb. 19). Die Kirche des schon 731 gegründeten Klosters wurde in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts reichlich ausgeschmückt. Matteo di Giovanni hat beispielsweise 1474 und 1482 das Altarblatt des Hochaltars (Himmelfahrt Marias, heute London Nat. Gal. Nr. 1155) und das Fresko einer Auferstehung hier gemalt. In dieser Zeit mag auch das Marmortabernakel[2] von Urbano geliefert worden sein. Wer von den Tabernakeln der Florentiner, der Rosselini oder Minos herkommt, wird es

[1] Diese Trinitätsmaske ist auch keine freie Erfindung Donatellos. Sie findet sich nicht nur an dem doch wohl früheren Hochaltar der Trinità, sondern auch schon über einer noch stark gotisierenden Tür des 2. Stockwerkes im Palazzo vecchio, die etwa um 1400 entstanden ist.

[2] Phot. Lombardi 1360.

schwer begreifen, dass ein so rein und vorbildlich entwickelter Typus, wie ihn Antonio Rosselino in dem Tabernakel von Sa. Chiara in Florenz (heute in London, Abb. 20)[1] und Bernardo in dem von Sa. Maria nuova (mit Ghibertis sportello, Abb. 24) oder in grösserem Umfang, aber prinzipiell sich anschliessend, Luca della Robbia in Peretola geprägt haben,

Abb. 1[illegible] Tabernakel im S. [illegible] bei Siena

nicht von Urbano ohne weiteres nachgebildet wurde. Namentlich das Londoner Tabernakel ist von so klassischen Dispositionen in der Architektur, der Einfügung der Oeffnung und in der Verwendung des Halbrunds mit der Lünette, dass man Urbanos Arbeit daneben schwer würdigen kann. Statt des dreieckigen Giebels gibt er einen gedrückten Spitz-

[1] Ich halte dies Tabernakel mit [illegible] für eine Arbeit Antonios und nicht Bernardos.

bogen mit Schotenornament. Einiges ist Donatellos Verkündigungstabernakel nachgebildet; die Eckvoluten, die auch im First wiederkehren und das Schotenornament sind von dort entlehnt. Die Lünette wird von einer schweren, dickbauchigen und kanellierten Vase mit Schotenstengeln ausgefüllt. Darunter ein reich ornamentierter Fries, ein dreiteiliger Architrav und ein breiter Ovoli-Balken; viel unnützer und unklarer Reichtum! Die Mitte ist dann, ähnlich wie auf dem Grab Felici,

Abb. 20. A. Rossellino Tabernakel London, South Kensington Museum

als richtige Halle mit vier Säulen aufgefasst und sonderbarerweise in der Tonne gewölbt, von der nur ein kleines Stück zum Vorschein kommt. Der Ovolibalken läuft perspektivisch um alle vier Seiten herum, der Fussboden ist mit Kassetten belegt! An der oberen Rückwand ist dann, leider vom Ovolifries durchschnitten, die Kreuzigung im flachen Relief angebracht, bei der die Figuren Marias und Johannes grösser als der crocifisso sind. Dies Kreuzigungsrelief hat keinen Rahmen, sondern irrt an der Rückwand umher und balanciert auf dem oberen Tür-

rahmen. Der untere Sockel ist mit einem Greifenwappen und steilen Palmetten verziert; die unförmige Grösse der breiten Türöffnung steht in keinem Verhältnis zu dem Ganzen. Es scheint, als habe Urbano hier etwas besonderes, namentlich architektonisch Reiches und Capriziöses geben wollen. Das Atrium kommt in dieser Form sonst bei Tabernakeln nicht vor.

Vielleicht ist auch das Taufbecken im Dom von Pienza,[1] auf Urbano zurückzuführen, das um 1460 entstanden ist, ein dekorativer Aufbau ohne figürlichen Schmuck, eine schwächliche Nachbildung des grossen sieneser Vorbildes. Auf Urbano weist namentlich der Typus der Cherubim am oberen Fries zwischen den Halbmonden; im übrigen gewährt das unbedeutende Stück zu wenig Anhaltspunkte für eine feste Zuweisung. Auch ist von einer sonstigen Tätigkeit Urbanos in Pienza nichts bekannt.

Etwa vierzig Jahre lang hatte Urbano dem sieneser Gemeinwesen gedient. Er sowohl wie Antonio Federighi mussten es am Ende ihrer Tage erleben, dass neue Sterne aufgingen, die ihre Kunst überstrahlten. Vecchietta war freilich schon 1480 gestorben; aber Giovanni di Stefano, Nerroccio, Cozzarelli eroberten jetzt das Feld. Francesco di Giorgio, einer der Universalen vom Schlage Leon Battiste Albertis, überragte auch diese; aber er war meist von Siena abwesend und wurde von Guidubaldo in Urbino, von Giangaleazzo Visconti in Mailand und von Alfons von Calabrien in Neapel gleicherweise verwöhnt. Seit Vecchiettas Tod scheint — abgesehen von Giovanni di Stefanos und Francesco di Giorgios Bronzeengel neben dem Tabernakel auf dem Hochaltar des Doms, die erst 1489 resp. 1497 gegossen wurden[2] — der Bronzeguss in Siena geruht zu haben. Es sind die Intarsien des Pavimento im Dom, die Holzfiguren und die jetzt durch Cozzarelli und Francesco di Giorgio entwickelten Terracotten, in denen sich die Kunst der Plastik des endenden sieneser Quattrocento betätigt. Die Holzkunst fand in den Intagliatoren Barili und dem hochbegabten Turapilli (Holzdecke des Oratoriums San Bernardino 1496) glänzende Dekoratoren; daneben blüht die Freiplastik aus Holz weiter. Was die Osservanza von Siena an Terracotten — sowohl die zwölf Tondi

[1] Phot. Lombardi 1444.

[2] Ausserdem hat ein sonst unbekannter Künstler Antonio [illegible] Toniolo degli Ormanni ([illegible]) die kleinen Bronzetüren [illegible] des Doms 1497 gegossen. cfr. Milanesi II, 158.

an der Decke des Hauptschiffes wie die Pietà in der Krypta — besitzt, gehört zum bedeutendsten, was Siena in dieser Beziehung überhaupt besitzt. Endlich geht auch die Marmorkunst unter Lorenzo Marina (1476 bis 1534) neue Wege. Dieser Künstler entwickelt sich, von Federighi ausgehend, aber bald ihn überbietend, zu einem durch die Fülle und Schönheit des reichen und graziösen Ornaments ausserordentlich bestechenden Künstler.

Der nun auch in der Malerei mächtig durchbrechende, wenn auch immer im Dienste zarter Gedanken gebändigte Realismus, wie ihn Francesco di Giorgio und Matteo di Giovanni vertreten, zeigt an, dass die Stimmung im Grossen umgeschlagen ist.[1]

Um den Gegensatz dieser neuen Zeit zu Urbanos Periode sich recht anschaulich zu machen, vergleiche man Urbanos Caterina-Relief, um 1467, mit dem gleichfalls das Aussenportal zierenden Madonnen-

Abb. 21. Nerroccio. Relief an der Fassade der Fontegiusta. Siena.

Relief Nerroccios an der Fontegiusta von 1489 (Abb. 26). Manches, wie z. B. die rechts und links um die Wappen fliegenden Putti, geht unmittelbar auf Urbanos Felici-Grab zurück. Nur ist auch hier alles graziöser geworden. Die Mittelgruppe zeigt viel Bewegung, Temperament und Innigkeit. Urbanos Typus erscheint daneben fast seelenlos; seine Engel zu objektiv.

Am 6. März 1498 (Dokument 25) erscheint der hochbetagte Urbano noch einmal als Schiedsrichter in einem Streit zwischen Giovanni di Stefano und drei seiner Gehilfen. Urbano steht dabei auf

[1] Ich halte die Quattrocento-Malerei Sienas keineswegs für eine tote Epoche. Freilich darf man nicht mit den Massstäben, die am Arno gelten, hier messen. Alle Aeusserungen sind von der malerischen und pretiösen Liebhaberei beherrscht. Francesco di Giorgio ist auch hier der Bedeutendste. Aber auch Giovanni di Paolo verdient, als Individualität begriffen zu werden, die sich im Gegensatz zu Vecchietta so scharf absetzt. Den höchsten Reiz sinnlicher Schönheit erreicht Nerroccio; aber auch er ist ohne Benvenuto di Giovannis Vorarbeit nicht denkbar. Für letzteren verweise ich vor allem auf die Tafel Nr. 909 der Londoner National Gallery.

Seiten Giovannis, der die drei scarpellini auslohnen muss, dafür aber das von den Gesellen Gearbeitete als Eigentum zugewiesen bekommt.

Am 8. Mai 1504 ist Urbano dann in Siena gestorben. Girolamo Mancini gibt in dem Buch: Il contributo dei Cortonesi alla coltura Italiana (Firenze 1898) als Geburtsjahr 1426 (mit dem Fragezeichen) an; danach hätte Urbano ein Alter von fast achtzig Jahren erreicht, wie sein Meister Donatello, wie Luca della Robbia. Von den vier Kindern, die ihm Caterina Scotti geboren hat, war Tommaso schon vor dem Vater gestorben; die Tochter Lucrezia überlebte ihn, sie war, als Urbano starb, seit vierundzwanzig Jahren an Ser. Pasquale Griffi da Montalcino verheiratet.

Brieflich wies mich Cav. Mancini noch auf ein von Fumi, Il duomo d'Orvieto e i suoi ristauri (Roma 1891) p. 407, veröffentlichtes Dokument hin, nach dem Mariotto und Francesco, zwei andere Söhne Urbanos, am 5. April 1499 Zeugen bei der Verpflichtung Signorellis für die Fresken der Cappella S. Brizio in Orvieto gewesen seien. Von Urbanos Bruder, Bartolommeo, fehlt nach 1457 jede Spur.

VI.

URBANO IN PADUA.

Wir kehren, nachdem wir Urbanos Eigenart kennen gelernt, noch einmal zu dem Schauplatz seiner frühen Gesellentätigkeit zurück, in die grosse Arbeitshütte Donatellos, um Urbanos Arbeit womöglich aus der Fülle der Gebilde herauszufinden; freilich unter der einschränkenden Voraussetzung, der schon oben Ausdruck gegeben wurde, dass Donatello für alles einzustehen hatte und demgemäss auch überall selber beteiligt gewesen sein wird.

Urbanos Mitarbeit ist, wie wir oben aus den Urkunden sahen, gesichert bei den Evangelistensymbolen und den Putti. Für die letzteren ist es sehr wichtig, wie sie angeordnet waren, da sich dann erst der eigentliche Sinn dieser Zehn- resp. (später) Zwölfschar ergibt. So wie Camillo Boito sie heute an dem rekonstruierten Altar angebracht hat, haben sie keinesfalls gesessen. Denn dann hätte ein Kinderzug, ähnlich wie an Donatellos Kanzel in der florentiner Domopera, näher gelegen. Die heute zwischen den Putten angebrachte Pietà hat ausserdem nicht ganz dieselbe Höhe wie die Putti; es wäre sehr gemütsroh gewesen, die tanzende und jauchzende Schar neben ein so ernstes Relief zu gruppieren. Wohl aber besitzt sie dieselbe Höhe wie die Evangelistenreliefs; deshalb hat Fed. Cordenons (L'altare di Donatello al Santo, Padua 1895), dessen Rekonstruktion des Altars wir abbilden (Abb. 22), diese fünf Reliefs vorn an den Altartisch gruppiert.

Sollten zehn Einzelengel gemacht werden, so lag die Gefahr der Wiederholung sehr nahe und das blosse Motiv des Tanzens und Musizierens genügte da nicht mehr. Donatello wird sich also nach einem Variationskatalog umgesehen haben. Und da bot sich ihm —

seltsam, dass das bisher noch nie bemerkt wurde — dieselbe Auskunft wie sie Luca della Robbia an seiner florentiner Domkanzel benutzt hat, der Lobpsalm CL, der in den Versen 3—5 zehn verschiedene Instrumente aufzählt, mit denen das Laudate Deum aufgeführt werden soll. Luca hatte es diesem Psalm, den er ja auch wörtlich einmeisselte, zum guten Teil zu danken, dass seine Arbeit die Donatellos überbieten

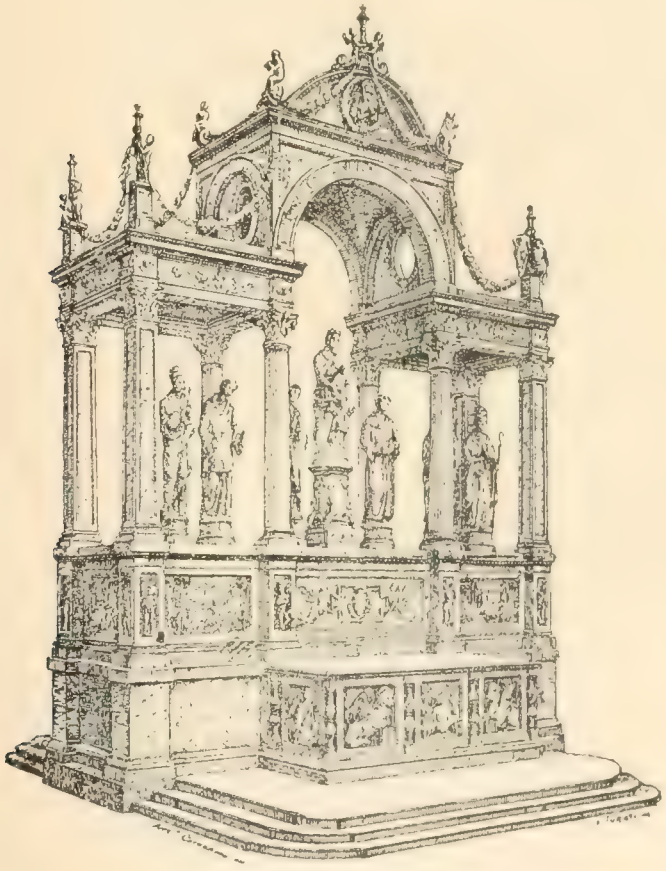


Abb. 22. Rekonstruktion des Altares von Donatello im paduaner Santo nach F. Gerhart.

konnte. Die ruhige Fülle in den abgebildeten Feldern, die gemessene Feierlichkeit neben heiterem Jugendtanz befriedigte — namentlich an der Brüstung der Domchor-Tribüne! — mehr als das allzu ausgelassene Treiben von Donatellos Burschen. So ist es nicht verwunderlich, dass Donatello in Padua, als er wieder vor eine ähnliche Aufgabe sich gestellt sah, auf das gleiche Rezept zurückgriff.

Die betreffenden Verse lauten:

Vers 3: Laudate dominum in sono tubae, laudate eum in psalterio et cithara;

Vers 4: Laudate eum in tympano et coro, laudate eum in chordis et organo;

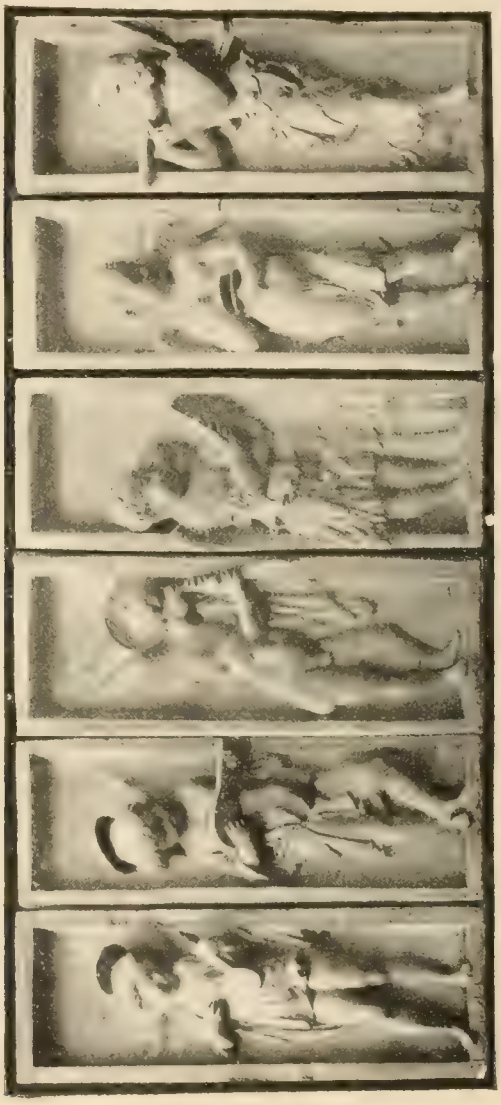


Abb. 23. Die 12 Putten am Altar des paduaner Santo. Erste Reihe.

Vers 5: Laudate eum in cymbalis bene sonantibus, laudate eum in cymbalis iubilationis!

Jeder Satz wurde nun bei Donatello durch zwei, jeder Vers durch vier Putten illustriert; nur auf den fünften Vers kamen zunächst im ganzen nur zwei Tafeln, da es sich beidemal um cymbali handelte;

erst später wurden noch zwei Putten hinzugefügt, ohne dass Donatello sich dabei noch streng an den Text gehalten hätte. Lucas Reliefs an der florentiner Kanzel geben uns einen sicheren Anhalt darüber,

Abb. 24. Die 12 Putten am Altar des Paduaner Santo. Zweite Reihe.

welche Instrumente unter den lateinischen Namen zu verstehen sind. Auf diese Weise ergeben sich folgende Gruppierungen:

1. In sono tubae. (a u. b). Zwei Tubenbläser, nach rechts und links; ihr Instrument, wie bei Luca, ein einfaches Flötenrohr. Sie sind als Gegenstücke gearbeitet.

2. Psalterium und cithara. (c und d). Dargestellt durch Harfe und Mandoline (Luca gab Zither und Guitarre; es sind hier wie dort Pizzicato-Instrumente zum Zupfen). Beide Putti zeichnen sich durch ein Stirnband aus, das vorn einen kreisrunden Schmuck trägt. — Der Hintergrund ist verschieden, auch fehlt der Heiligenschein bei dem Einen; aber die Körperproportionen der dicken Bäuchlein, kurzen tänzelnden Beinchen und die Gewandbehandlung weisen auf die gleiche Künstlerhand.

3. Tympanum et chorus. (e, f und g). Dieser Satz ist durch drei Reliefs illustriert, da der chorus hier, wie auch bei Luca, als Gesangsquartett dargestellt wird, und zwar auf einer Tafel die zwei Ober-, auf der andern die zwei Unterstimmen. Dafür wird der folgende Satz dann nur durch eine Tafel illustriert, oder das organum dieses Satzes ist durch die zweite Sängertafel personifiziert, da Sänger und Orgel in jener Zeit eng zusammengehören. Als Tympanum gibt Luca die flache Trommel ohne Schellen, die mit dem Schläger geklopft wird. Der paduaner Putto klopft sein Tympanum mit dem Finger.

4. Corda et organum. (h). Wie gesagt, zusammengezogen in eine Figur. Auch Luca illustriert hier nur durch ein Relief, auf dem aber Streichinstrumente und Orgeln vorkommen.

Für das Streichinstrument kann hier nur der empfindsame Geiger in Betracht kommen. So ergibt sich unwillkürlich vor und nach dem Diptychon des Quartetts eine Einzeltafel; dort der Schläger, hier der Violinist. Diese beiden Figuren, deren gute und schlanke Proportionen übereinstimmen, sind wiederum von einer Hand modelliert. Endlich

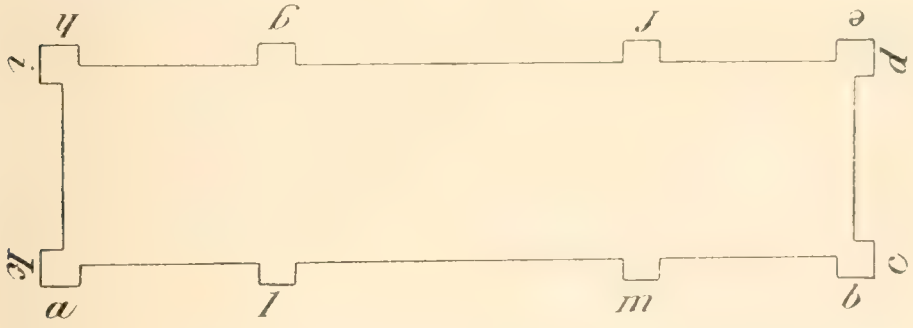
5. Cimbali bene sonantes und cimbali jubilationis. (i und k). Bei Luca sind die letzteren Instrumente als Doppelbecken (auch in der heutigen Orchestersprache nochcembali genannt), die ersteren als Tambourine mit Schellen (wie sie heute beim spanischen Tanz gebraucht werden) charakterisiert. Beide Instrumente kommen auch hier vor.

So bleiben die beiden Putti (l und m), mit dem Diaulos, der Doppelflöte übrig, für welche kein Wort des Psalmes, wohl aber die Notiz passt, dass zwei Putten erst später hinzugefügt seien.

Es ergibt sich so ein musikalisch wie bildnerisch höchst reizvolles Orchester. Ein hohes Flöten-Duo beginnt; dem antwortet ein ebenso zierliches Zitherduett. Dann gibt der Tambourinschlägel den Rhythmus für das Gesangsquartett an, das andrerseits von dem dünnen Geigensolo begleitet wird. Wieder folgt ein Duett, kräftiger und schriller als bisher; rasselnd rauscht das Tambourin und die Becken tönen festlich.

Zum Schluss klingt das Ganze wie im Anfang wieder in einem Flötenduett aus.

Es gilt nun, diese zehn Reliefs auf die Stellen unter den Säulen und Pilastern, welche die Aedicula trugen, zu verteilen; diese Architektur ist durch das Dokument vom 29. Januar 1449 gesichert, und es scheint mir ein ganz besonders glücklicher Gedanke von Cordenons, die schmalen Puttenreliefs am Sockel dieser Stützen anzubringen. Den vier Eckpilastern entsprechen je zwei, d. h. acht Putten; unter den vorderen (Front-) Säulen in der Mitte finden die anderen zwei ihren Platz. Die vier Putten der Front sind die wichtigsten, da sie die besten Plätze haben und unter diesen haben die zwei in der Mitte den bevorzugtesten Platz. Hier möchte ich das Quartett der Sänger am ehesten denken. Links und rechts davon hätten sich dann nach obigem Turnus der Tambourinklopfer und der Geiger aufzustellen. Auf der linken Schmalseite des Altars finden dann Harfe und Mandoline, auf der rechten Cimbal und Schellentambourin Platz. Für die Ecken der Rückseite bleiben die zwei Tubenbläser, denen dann für die Mitte noch zwei Doppelflöten zugefügt sind. Leider wissen wir nicht, was die anderen Steinreliefs der Rückseite (nur die Pietà ist bekanntlich erhalten) darstellten; diese vier Flötenbläser lassen auf eine festliche Mitte — etwa die Auferstehung oder derartiges — schliessen.



Kommt diese Anordnung dem Plan Donatellos einigermassen nahe, so ergeben sich natürliche Gruppen, welche die Frage nach den Künstlern mit neuer Hoffnung stellen lassen.

Die Reliefs der vier Sänger (f, g) gehen m. E. auf Donatello selbst zurück und zwar scheinen die zwei so einträchtig aus dem schweren Buche singenden Soprane (links) ganz eigenhändig, während die weniger verträglichen Altisten die Mitwirkung eines Gehilfen zeigen. Die beiden anderen Frontengel (e, h) hat dann vermutlich derjenige garzone gearbeitet, der Donatellos grösstes Vertrauen genoss, Giovanni di Pisa; möglich, dass von ihm auch der Cimbalist k herrührt.

Für Urbano kommen die zwei Engel der linken Schmalseite (c, d), Harfe und Mandoline, in Betracht. Der Harfenspieler hat pralle, feste Formen, runde Backen, ein dickes Bäuchlein, zu langen Oberkörper, am Handgelenke abgesetzte Kinderpatschen, vor allem üppiges Haar mit dem Kranz in der Scheibe. Er steht auf dem linken Bein und hebt das andere wie ein erregt Spielender, der einen feinen Schlussakkord eben zustande kriegt. Aehnlich ist der Mandolinenzupfer gestellt, der aber viel versonnener spielt. Er trägt den gleichen Kranz im Haar; auch das dicke Bäuchlein und die Falten kehren wieder. Ein Unterschied liegt darin, dass der Heiligenschein dem Harfenspieler fehlt. Er mag bei dem späteren Relief (des Guitarrenspielers) dann hinzugefügt sein, da Donatello zweien seiner Sänger diese Teller gegeben hatte und auch Giovanni da Pisa bei dem Geiger den Teller hinzufügte. Vielleicht hat hier das Kapitel seine Wünsche laut werden lassen.

Betreffs des Evangelistensymbols ist schon oben auf den Engel, der von Semrau und (mündlich) von C. von Fabriczy Giovanni da Pisa zugeschrieben wird, als wahrscheinlichste Arbeit Urbanos hingewiesen worden wegen der Uebereinstimmung mit dem Marmorrelief in der sieneser Opera. Liegt es nicht nahe, dass Giovanni sich am ehesten seinen Namenspatron Giovanni, also den Adler, ausgesucht hat?[1]

Die übrigen Reliefs wage ich nicht, einzelnen Händen zu verteilen, da wir von Antonio Chellino und Francesco Valente keine sonst gesicherten Arbeiten haben. Der wilde sein Schellentambourin schwingende Bursche ist der ungebärdigste von allen. Eine Hand (vielleicht die Antonio Chellinos?) ist in den Tubenbläsern zu erkennen; dieselbe hat dann auch noch den nach rechts blasenden modelliert.

Semrau meint,[2] der Steinmetz Urbano könne wohl an den Marmorschranken des Chores mitbeteiligt sein. In der Tat ähneln die Cherubim auf diesen sehr Urbanos bekanntem Typus. Aber die Schranken sind m. E. nicht aus der frühen Zeit, vor 1450, sondern erst nach Donatellos Weggang hinzugefügt, vermutlich kurz bevor Bertoldo und, als dieser versagte, Bellano die Bronzereliefs dieser Schranken übertragen wurden. Ich habe in den Urkunden der Jahre bis 1455 keine Bezahlung für die Marmorschranken gefunden.[3]

[1] Semrau, l. c. p. 89 will den Stier Urbano zuweisen.

[2] l. c. p. 89, Anm.

[3] Bei Donatellos Arbeiten für Mantua — er liefert 1450 für die arca des S. Anselmo eine Skizze für sieben Statuen (Kristeller, Mantegna, S. 201) — und für Modena — 1451 übernimmt er das Reiterstandbild Borso d'Estes (Bode, Donatello in Padua) — ist Urbano sicher nicht mehr beteiligt.

VII.

RÜCKBLICK.

Blicken wir zurück auf das, was sich als Urbanos Leistung innerhalb einer Umgebung, die durchgehends mächtiger war als er, herausgestellt hat, so könnte wohl die Frage auftauchen, ob es sich lohnte, den bescheidenen Leistungen dieses Mannes im einzelnen nachzugehen und nicht lieber ihn dauernd jener Vergessenheit zu überlassen, die ihn vier Jahrhundertelang umfangen hat. In der Tat ist nicht die Persönlichkeit Urbanos das Anziehende, sondern der Kreis, in dem er lebt. Die zehnjährige Tätigkeit Donatellos in Padua sowohl wie die Entwicklung der sieneser Plastik in der zweiten Hälfte des Quattrocento breitete sich bei dem Bemühen aus, Urbanos Arbeit zu kontrollieren. Namentlich für die sieneser Plastik bleibt noch vieles zu tun. Sie ist ebenso wie die Quattrocentomalerei dieser Stadt von der Forschung hartnäckig übergangen worden, obwohl das reiche Urkundenmaterial uns viel gleichmässiger zur Verfügung steht als für die Forschung in der gleichzeitigen florentiner Kunst. Wie viel diese der sieneser Kunst geschenkt hat, wurde oft genug erwähnt. Dagegen ist eine selbständige Würdigung der sienesischen Plastik im späteren Quattrocento noch zu schreiben. Thode hat einmal das Verhältnis Sienas zu Florenz mit dem Cölns zu Nürnberg verglichen. Das Vorrecht des claudicat zugegeben, bleibt der Vergleich doch in einem Punkte zu gefährlich: die Kunstblüte der sieneser Plastik und Tafelmalerei dauert viel länger als diejenige Cölns. Guido da Sienas Madonna von 1221, deren Alter Wickhoff mit Recht gegen Milanesi verteidigt hat, gibt den terminus a quo für Sienas Malerei an, d. h. also eine Grenze, die vom Ende der sieneser Renaissance-Kunst — um 1530 — mehr als drei Jahrhunderte getrennt ist. Während die

Cölner Malerei, die Thode im Sinne hat, nur eineinhalb Jahrhunderte umfasst.

Das Entscheidende und Begrenzende in der sieneser Plastik liegt darin, dass sie ihren Zusammenhang mit der Architektur nur sehr zögernd aufgibt, ja am Schluss ihrer Entwicklung (bei Marina) wieder völlig in die Dekoration einmündet. Selbst der Grösste in dieser Gruppe hat in seinen Hauptwerken, dem fonte gaia und dem Portal von S. Petronio in Bologna sich im Anschluss an die Architektur bezeugt. Federighis Kunst ist der Freiplastik so fern, dass die einzige Statue dieser Art, der Bacchus im Palazzo Elci, ihm lange Zeit abgestritten wurde. Seine drei Statuen an der Loggia dei Nobili sind Nischenfiguren und zwar in ganz anderem Sinn als etwa die florentiner Statuen an Or San Michele. Die Fähigkeit, den präzisen Drang charaktervollen Lebens in eine Figur hineinzubannen, bleibt den sieneser Plastikern versagt. Das berliner Museum hat in seinem Donatello-Kabinett neben der Madonna Pazzi dieses Meisters ein sienesisches Madonnenrelief (Nr. 154; Abb. bei Bode, Italienische Plastik[2], S. 119) hängen; diese beiden dicht nebeneinander hängenden Stücke sind ein typisches Beispiel für die Grunddivergenz der beiden Schulen. Die Arbeit an der Madonna Pazzi ist auffallend schlecht; technisch steht das sienesische Relief darüber. Aber über jener florentiner Frau aus dem Volke liegt die Schwermut der derelitta und wir fühlen die bleierne Schwere des Schicksals in der schlichten Komposition machtvoll gelagert. Nichts davon in der sieneser Madonna, wo eine vornehme Adelige, in feinste Stoffe gehüllt, sich mit ihrem Kinde im heitersten Spiele sonnt. Es handelt sich hier nicht um den Unterschied zweier verschieden empfundener Einzelstücke, sondern um die Strömungen von ganzen Schulen. Erst im Bronzeguss Vecchiettas, den am bedeutendsten die liegende Grabfigur des Juristen Sozzini (1467 in Auftrag gegeben) im Bargello (prima sala dei bronzi, Nr. 16) darstellt, bricht ein eigentlich plastisches Gefühl durch, das dann nicht wieder verloren geht.

Dieser Umschwung fällt aber in eine Zeit, in der Urbano als etwa Fünfzigjähriger schon zu alt war, um noch an ihm teilzunehmen. Er hat nie etwas anderes als Reliefs oder dekorative Plastik (Tabernakel etc.) gearbeitet. Aufträge zu Statuen finden sich mehrfach; aber keine derselben hat sich erhalten, und bei einigen Arbeiten, wie bei den Statuen der Loggia de' Nobili, wissen wir, dass Vecchietta für Urbano einsprang. Am bezeichnendsten bleibt es, dass Urbano bei den Statuen der Johanniskapelle des Doms übergangen wurde. Weder an der Holzskulptur, die sich durch das ganze sieneser Quattrocento

hinzieht, noch an der Tonplastik, die gegen Ende des Jahrhunderts in überraschender Vollendung auftritt, ist Urbano beteiligt.

Man könnte schliesslich fragen, ob Urbano, hineingestellt in die schärfere Kritik der Florentiner, höher gestiegen wäre. Er hat vielmehr klug die Stätte gemieden, wo die Ansprüche ihm zu hoch dünkten. Selbst Bildhauer zweiten Ranges, wie Dello und Rosso, wie Francesco di Simone und Andrea Ferrucci, hätten ihn hier gründlich in Schatten gestellt. Wir scheiden von ihm nicht in dem Gefühl, einer Persönlichkeit begegnet zu sein, wohl aber einer Gestalt, in deren Leben manches Bedeutende trat. Wenn wir bescheidene Kräfte kennen lernen, so gibt uns das den rechten Massstab, um das Ausserordentliche der Grossen nicht für selbstverständlich zu halten.

VIII.

DOKUMENTE ZU URBANO DA CORTONA.

A. URBANO IN PADUA.

1. *Gloria: Donatello fiorentino e le sue opere mirabili nel tempio di S. Antonio in Padova. p. 6.*

1446. 27. Aprile. Nota che adì 27 Aprile per messer Antonio deli Obizii, per messer Bartollo Zabarella, per messer Reprandin Orsato e per my Zuanferigo fo concluxo merchà con Donatello soprascritto e con Zuhane da Pixa e con Urbano e con Antonio Zellino e con Francesco del Valente e con Niccolò depentore: de li agnolli, i quali è dixe e dei guagnelista i quale è IIII con questo che nuy ge dagemo de soa manifatura de zaschedun de li agnolli duc. dodexe d'oro e per uno e dei guagnelista duc. sedexe per uno dagandolli necti e polidi da dorare; el resto sea a tute spese del Archa soprascritta . . . . . .

2. Ibidem. 1447. 11. Febbraio. E a dì ii dicto avè Donatello da Fiorenza per so nome de luy e de Urbano e de Zuan da Pixa e de Antonio Celino e de Francesco del Vallente su garzon. e de Nicolo depentor so desipollo over garzon per parte over sora la anchona over palla el dicto e i dicti de (debono) fare al altaro grande del curo del santo — lire cento e soldi dexe.

3. Ibidem. 1447. Juni. Capitollo dei dinari mea segnà Donato avere dà a li infrascripti su garzon. Primo a Zuan da Pixa dè (diede) per parte del agnollo e del gualgnelista messo per debitor e dicto Zuhane su la ca (cassa) a. c. 68 lire 35 soldi 14. E dà a Antonio Zellino da Pixa parte dell' agnollo e del guagnelista messo per debitor el dicto Antonio su la ca a. c. 68 lire 38 soldi 11. E dà a Urbano da Fiorenza per parte del agnollo e del guagnelista messo per debitor e dicto Urbano su la ca a. c. 69 lire 38 soldi undici. E dà a Francesco del Valente etc.

4. Ibidem. 1447. September. Zuan da Pixa disipolo de Donato — lire cento cinquantanove soldi diexe in poste 4 sora el lavorio de uno agnoleto e de uno vanzelista lui avea a polire.

Antonio de Chelino da Pixa disipolo de Donato — lire cento cinquanta nove soldi dodexe. — E dì XVIIII decembrio per lo resto de uno

agnoleto lui avè a polire el qual era sta buta per man de mº. Donato avè lire dodexe soldi sedexe.

Urban da Pixa over da Cortona disipolo de Donato — lire cento cinquanta nove.

B. URBANO IN SIENA.

5. *Archivio dell' Opera del duomo di Siena. Libro E 1 memorie fo 23 tergo* (*Milanesi l. c. II, p. 309*).

1451. 16. Juli. Memoria come questo dì detto maestro Urbano di Pietro da Cortona intagliatore si conducie da gli operari di Sancto Paolo affare due figure di marmo da porsi a le colonne, overo a' tabernacoli de le colonne d'esso Sancto Pavolo di quelli sancti che per essi operari gli sarà detto. Le quali figure promette d'avere fatte et poste per fino a quattordici mesi prossimi avenire a tutte sue spese et debale fare belle intere et schiette et di bello lavoro a segno di buon maestro; et debba avere dall' Uopara nostra per merciè et salario de la sua fadiga, fiorini ciento quaranta in tutto, di lire quattro fiorino; et così sono le dette parti insieme d'accordo etc. — Le quali figure debba lavorare di marmo del nostro contado et debbale fare grandi quanto si richiede a la grandeza de' detti tabernacoli.

6. *Archivio dell' opera del duomo di Siena. Libro di Memorie segnato E IV p. 29 ff. 1451. 19. Oktober.* (*Milanesi II, N. 191, p. 271*).

Memoria come a dì XVIIII d'Ottobre 1451 Misser l'operaio predecto (Mariano Bargagli), per vigore de la remissione in lui facta per li suoi conseglieri, allogò a maestro Urbano di Pietro et Bartolomeo suo fratello, scultori da Cortona, una cappella da farsi per loro in Duomo a l'altare de la Madonna de le Grazie, con questi modi et pacti, cioè:

Che essi maestro Urbano et Bartolomeo sieno tenuti et debbino fare la decta cappella di marmo bella gientilmente lavorata et essa ponare et finire a tutte loro spese di marmi et ogni altri lavori bisognievoli a la fabrica d'essa cappella, per tempo di tre anni proximi, da cominciare in calende di Giennaio proximo: del quale lavoro debbino avere da l'Uopera et suoi camarlenghi fior. 900 di lire IIII el fior: di tempo in tempo come serviranno.

Item: che la decta cappella sia bene proporzionata, et composta in tutte le sue parti, et con debite misure di largheza et alteza, et sporti fuore del muro braccia 1 1/4 ne' suoi pilastri; seguendo l'avanzo de 'lavoro alla debita misura che portano, non scemando il decto braccio et 1/4 per largheza.

Item: che la decta cappella sia conforme al disegno de la cera (modello di cera) n'à facto il decta maestro Urbano, il quale à il decto operaio, et ad essa forma si debbi fare: ma ch'e pilastri sieno a forma d'uno di essi solamente; cioè di quello che è a storie, et non figure grandi; di quelle storie che per l'operaio gli saranno inposte.

Item: che nel fregio sopra l'arcitrave in luogo d'aquile et vasi che so' nel disegno, si debi fare IIII evangelisti in forma d'animali, come li figura la Chiesa.

Item: che le base de 'pilastri sieno belle et vantaggino el decto disegno a forma d'uno disegno facto con penna in uno libretto di disegni

d'esso maestro Urbano, dove da capo al disegno è una crocetta et è scripto in ponta.

Item: che le dette base, pilastri, capitelli, arcitrave, e fregio predecto, sien tutti di pietre da carro; et le figure de le storie e l'altre di tutto i 'lavoro, sieno di mezo rilievo et più o meno come veranno in taglio a le storie; sì che sieno di buona apparentia et di lavoro gentile, et maestrevole.

Item: che la cornice di sopra che ricigne il frontone, sia grossa al pari di quello di sotto che attraversa la cappella; et di quello lavoro o migliore.

Item: che tutto il decto lavoro sia bello, bene `conposto et ornato a senno et giudicio di buono maestro; et tutto s'intenda a buona et pura fede etc come del contracto de la decta alogagione più largamente appare, per mano di me Giovanni di Nicolò notaro; d'esso rogato etc.

7. *Archivio detto Filza de' Ricordi e memorie. Bastardello d'Andrea di Bernabè dal 1450 al 1457 a. c. 23.* (*Milanesi II, p. 273*).

1451. 25. Oktober. Jo Giovanni di Ghuccio Bichi prometto allo — spectatissimo Cavaliere (Operaio) per — U r b a n o (maestro di pietra) lire dugento di denari, e questo per parte di pagamento d'una cappella à tolta a fare da la decta Opera; et a chiareza di questo ò scripto questo di mia propria mano oggi questo dì 25 d'octobre 1451.

8. *Archivio dello Spedale. Conti Correnti P. dal 1448—1454 a. c. 451 tergo.* (*Milanesi II, S. 460.*)

1453. Maestro U r b a n o d i P i e t r o e Bartolommeo suo fratello intagliatori, di marmo, deno avere per infino questo dì 12 d'Aprile lire sessanta; so per la lapide marmorea posta a la s e p o l t u r a d i m i s s e r U r b a n o r e t t o r e stato. Et deno avere per infino a dì detto lire dodici per la p i l a d i m a r m o posta a la porta de la sagrestia nuova.

9. *Libro di Debitori e Creditori dal 1441—1457. a. c. 183 tergo e 199.* (*Ibid.*)

5. Mai 1453. Maestro Urbano di Pietro da Chortona maestro di pietra die avese a dì 5 di maggio per una pietra grossa di m a r m o di libbre 1650 avemo da lui per fare l a f i g u r a d i S a n t o B e r n a r d i n o.

Maestro Urbano di Pietro da Chortona maestro di marmo die avere per insino a dì XXV di Setenbre per una f i g u r a d i S a n c t o B e r n a r d i n o da Siena di rilievo d i t e r r a c h o c t a, el quale si pose in duomo ne la su a chapella a lato a santo Bastiano: fatto patto d'acordo cho' misser Mariano Barghaglia lire vintiquatro.

10. *Archivio dell' Opera del Duomo. Deliberazioni Libro E. V. a. c. 29. September 1456.* (*Milanesi II, S. 461.*)

Sit remissum in Operarium quod possit facere pretium f i g u r e s a n c t i B e r n a r d i n i per magistrum Urbanum. (Vgl. das Dokument Nr. 9 vom 5. Mai 1453).

11. *Archivio dell' Opera del duomo di Siena. Ricordi del Camerlingo ad annum a carte 120 tergo.* (*Milanesi II, S. 297.*)

1457, September. Maestro Urbano di Pietro da Cortona die dare a dì . . . . . di Setembre duchati vinticinque che per noi de' Ghalgano di Jachomo Bichi, banchiere: e quagli denari ebe per comprare metalo per

fare mezza fighura di Guliatte a Donatello in Firenze. E a dì 28 di Setembre lire cinque sol. quatordici: dise paghò a Firenze per chabella d'una mezza fighura di Santo Giovanni di mano di Donatello.

12. *Archivio detto Libro rosso d'una stella dal 1456 1563 a carte 152.* (*Milanesi II, S. 398.*)

1458. A dì III d'Ottobre 1458 lire treciento quatro, sol. quatordici, sonno per tanti n'avera (Donatello) ricevuti più tempo fa da maestro Urbano di Pietro da Cortona in Firenze, e sonno a lui.

13. *Biblioteca publica di Siena. Libro del maestro della camera del Comune dal 1453 al 1464, segnato A II 1.* (*Milanesi II, p. 461*).

1459. 24. Juli. Maestro Urbano di Piero maestro die pietra die avere a dì 24 di Luglio per braccia vintiquatro, quarri due di chornici e mantengoli per porre di sopra a le schale del palazzo et al parapeto de la loggia.

14. *Archivio delle riformagioni di Siena. Deliberazioni del Concistoro Vol. 593. ad annum 1468.* (*Milanesi II, S. 461.*)

1468, 15. Mai. Intellecto qualiter magister Urbanus Pietri lapicida superiori tempore fecit quedam insignia marmorea, seu arma Comunis Senarum, que missa fuerunt ad civitatem Masse et de predictis armis dicit restare habere quoddam residuum pretii, remiserunt eum ad Regulatores, qui debeant declarare cui pertinedt solvere dictum residuum.

15. Ibidem 1469. 5. September. Camerarius Biccherne solvat magistro Urbano Pietri lapicide libras viginti denariorum pro quadam lupa marmorea quam fecit ipse mandato consilii Populi, que dono dari debet civitati Suane, et poni in loco honorato dicte civitatis.

16. *Archivio delle riformagionidi Siena. Vol. 238 a. c. 98.* (*Milanesi II, Nr. 240, S. 339.*)

Domanda fatta dagli Esecutori di Gabella alla Republica di Siena per l'oratorio di S. Caterina in Fontebranda vom 17. März 1470.

Bezahlungen an maestro Francesco del Guasta und maestro Marcho für die Architektur, an Corso maestro di pietra für Gesimse und Portalprofile, an Antonio Federighi für Arbeit am Altar, an Mariano di Tingo für drei Holztüren, an Cristofano di Mone vetraio für vier Glasfenster, an Neroccio dipentore für die Holzstatue der Sa. Caterina.

Item lire 38 — a Urbano maestro di pietra per una sancta Chaterina di marmo a chapo la porta con due angnoletti e una pila da aqua benedetta.

(Weitere Zahlungen an Giovanni di Paolo, Corso u. a.)

17. *Archivio de' Contratti di Siena. Carte della Mercanzia 1471 20 September.* (*Milanesi II, N. 245, S. 347.*)

Al nome di Dio. Amen. A dì XX di Settembre 1471.

Noi misser Filippo di Christofano de' Francesconi, doctore, et maestro Lorenzo detta Vecchietta, dipentore, arbitri et arbitratori et tertio electi di comune concordia da maestro Urbano maestro di pietra et da Bastiano di Francesco scarpellinatore, sopra a certe loro differentie, per cagione del salario che detto Bastiano adomandava, et d'ogni altra differentia potessero avere insieme, infino al presente dì: [illegible] S. Do-

menico da Chianciano al presente notaio alla Corte della Merchantia. Unde, udite più volte esse parti e intese, tale lodo et arbitramento fra dete parti diamo, et proferiamo.

In prima lodiamo, che detto Bastiano renda per tempo di due dì a' maestro Urbano uno spiritello di bronzo, et uno ignudo di piombo, et una testa di vecchio, di gesso.

Item lodiamo, che maestro Ubano detto dia per tempo di quindici dì lire sette di denari contanti a Bastiano, et che detto Bastiano non poss adomandare alcuna quantità di denari.

Item: lodiamo, che maestro Urbano debbi rendare a Bastiano uno pichone (Spitzeisen) o la valuta d' esso, et una cassetta, disse maestro Urbano avere in casa di suo.

Item: giudichiamo, che oltra a le sopradecte cose, non si possino adomandare l'uno l'altro alcuna quantità di denari, o cosa alcuna: et cosi quitti s'intendino essere l'uno da l'altro.

Latum et datum fuit etc.

18. *Archivio di Contratti di Siena. Carte della Mercanzia.* (*Milanesi II, N. 246 S. 348*)

1472. 27. Januar.

In nomine Domini. Amen 1471.

Jo Bertino di Gherardo di Bertino albitro e albitratore, et amicho comune, electo et deputato et chiamato di comune concordia infra madonna Caterina di Silvio Picholuomini da una parte, et maestro Urbano (di Pietro) maestre scharpellino; del quale compromesso n'è roghato Ser Domenicho di Cristofano da Chianciano notaro de l'Offiziali de la Mercantia, come n'appare scrittura di loro mano netta casa de la Mercantia; et vedute le loro scritture et intese più volte, et udite le loro diferenzie più volte, et udite et intese le parti insieme, et dipersè più volte; et veduti i libri loro d'ognuna de le parti; et veduti loro conti per lo bancho di Pietro Turamini; et veduti certi lavori di tivertino et macignio et marmo misurato per maestro Pietro de l'Abbacho; et veduti et examinati e pregi facti in quello tenpo; et veduti certe finestre non fornite di marmo; et veduti certi pregi di due Madonne; et vedute et intese più et più volte le sopradecte cose et diferenzie loro; et veduto uno saldo facto insieme miser Bartolo di Ser Antonio et decto maestro Urbano sopra decto: Invocando el nome di Dio, et de la sua madre santissima Vergine Maria, giudicho, sentenzio et lodo, che la soprodecta madonna Caterina sia obligata dare et pagare al sopradecto maestro Urbano lire cento di denari sanesi, in questo modo et forma, cioè: che la sopradecta madonna Caterina sia oblighata dare la sopradecta quantità di denari infra termine di quattro anni proximi avenire; pagando la decta madonna Chaterina ogni anno la quarta parte interamente.

Item: lodo et sentenzio, che volendo la decta madonna Caterina dare grano, o vino, o altre merchantie recipienti et bone; ch' el decto maestro Urbano li debbi pigliare, et accettare per quello pregio che varrà in su la piazza, cioè in sul Campo di Siena.

Item: lodo et sentenzio, che niuna de le sopradecte parti non possino per alcuno modo domandare più l'uno a l'altro, et l'altro a l'uno per niuna cagione; et sia cassa et cancellata ogni scrittura che avessero

debitori, o debitrici l'uno et l'altro di loro per niuno modo, et per ni una via; et ancho misser Bartalomeo suo grinaro sia casso et cancellato, et anullato ogni scrittura; et questo per ogni via et migliore modo che fare si può di facto tanto et di ragione tanto.

Latum datum fuit dictum laudum per dictum Bertinum arbitratorem predictum — sub anno domini MCCCCLXXI Ind. V die vero XXVII Januarii — presentibus magistro Baptista de Rosellis de Aretio, et Augustino Mattei de Vallepogne cive sen. testibus.

19. *Archivio del patrimonio ecclesiastico. Compagnia di S. Gio. Battista della Morte Registro C. I a. c. 213. (Milanesi II, S. 461.)*

1472. Urbano di Pietro maestro di pietra die avere lire 14 per una pila di marmo per detta compagnia, le fare Savino di Giovanni Savini.

20. *R. H. Hobart Cust, The pavement masters of Siena p. 65 Anm. 3. Archivio de' contratti di Siena Libro delle due Rose c. 283.*

1473.

Urbano di Pietro, Giovanni di Stefano e Bartolomeo di Domenico Calabrone e Francesco di Bartolomeo scarpellini fecero il naspatoio di marmo intorno la storia di Giuditta,

21. *Breve dell' arte de' Maestri di pietra Senesi dell' anno MCCCCXLII Zusatz vom 5. Dez. 1473 (accordo tra i Maestri di pietra senesi e lombardi) (Mil. I, 42.6).*

. . . . . i quali maestri cittadini, chiamati dalla dotta arte, sono questi, cioè: maestro Antonio di Federico; maestro Urbano di Pietro; maestro Francesco di Domenico; maestro Francesco di Bartolommeo; maestro Francesco di Giovanni Sabatelli; maestro Giuliano di Giacomo; maestro Stefano di Simone, fornaciaio et maestro Antonio di Agostino.

Wichtig wegen der Erwähnung Urbanos an zweiter Stelle; nur Antonio Federighi steht vor ihm. Dieselbe Reihenfolge in den Unterschriften Milanesi l. c. I, 128.

22. *Archivio de Contratti di Siena. Rogiti di Ser Giovanni di Daniello. 20. September 1481. (Milanesi II, N. 266, S. 377.)*

Anno Domini MCCCCLXXXI, Indict. XV, die XX Septembris.

Dominus Albertus de Arengheriis operarius Opere cathredralis Ecclesie civitatis Senarum, vigore deliberationis facte per Sapientes etc. locavit magistro Urbano Petri lapicide, civi senensi, presenti et conducenti, ad faciendum unum quadrum pavimenti Ecclesie cathredralis, videlicet: primum quadrum versus Archiepiscopatum; videlicet illud quod venit iuxta Campanile, secundum formam et designum factum; videlicet, unum quadrum cum fregio nigro a lateribus exterioribus iuxta columnas, conferens cum pavimento de medio, latitudinis 1/3 brachii, sequendo alium fregium intus inter columnas, album, latitudinis unius brachii: in quo fregio debeant fieri IIII sportellos commissos pro sepulturis.

Item, post dictum, alium fregium nigrum latitudinis 1/3 brachii, et post illum, unum fregium album latitudinis 3/4. Et post illum, alium fregium rubeum, latitudinis medii brachii. Intus vero, unum fregium quadrucciorum alborum et nigrorum unius tertii brachii pro quolibet, latitudinis in totum unius brachii: et post illum, unum fregium album

latitudinis medii brachii; et post illum unum fregium album latitudinis 3/4. Intus vero in quadro remanenti, unam figuram albam in campo nigro, prout dicet dominus Operarius; et illud construere et facere et dare muratum per totum mensem Junii proximi 1482. Et teneatur habere ab opera calcinam necessariam: reliqua suis sumptibus magistri Urbani perficienda. Et si infra dictum tempus non esset perfectum, sit in arbitrio dicti Operarii illum acceptare, vel non.

Et hoc pro pretio et nomine pretii librarum IIII sol. XV den pro quolibet brachio quadro, solvendo de tempore in tempus, prout videbitur domino Operario. Cum pacto, quod dictus magister Urbanus non possit conducere aliquem garzonem, qui sit conductus in dicta opera; alias locatio sit nulla. Que omnia ad invicem observare promiserunt sub pena flor. centum etc. Actum Senis in domo dicte opere, coram Ser Victorio Nannis sacrista, et magistro Johanne magistri Stefani magistro Opere, testibus.

23. *Archivio dell' Opera del Duomo di Siena. Libro giallo delle tre rose a. c. 380.* (*Milanesi II, S. 379.*)

1483. 8. October.

Maestro Urbano di Pietro, scultore, di avere a dì VIII d'Ottobre 1483 lire 605. 12. per braccia 127 e mezzo di spazo in uno quadro à lavorato in Duomo con una Sibilla rimpetto a l'uscio del Campanile.

24. *Archivio dell' Opera del Duomo di Siena. Libro rosso d'un Leone a. c. 203.* (*Milanesi II, 461.*)

10. Februar 1487.

Maestro Urbano di Pietro maestro di pietra die avere per infino questo dì X di Feraio lire trenta sol. —, e quali sonno per resto della sepoltura di misser Cristofano di Filigi, la quale detto maestro Urbano finì, e per una pietra da fare una figura d'uno santo Piero si misse in sulla faccia di Duomo.

25. *Archivio de' Contratti di Siena. Rogiti di Ser Pietro dall' Oca.* (*Milanesi II, Nr. 336, S. 459.*)

6. März 1498.

Lodo di Urbano di Pietro, e di Francesco di Bartolomeo e Bartolomeo di Domenico maestri di pietra nelle differenze tra maestro Giovanni di Stefano e compagni. Inhalt unwesentlich.

ANHANG.

ANDREA GUARDI.

EIN FLORENTINER PLASTIKER DES QUATTROCENTO IN PISA.

In der Fischerkirche Pisas, Sa Maria della Spina, jenem Schmuckkästchen der spätgotischen Dekorationskunst, befinden sich, ausser den Skulpturen Nino Pisanos, (der Madonna di latte auf dem Westaltar und den drei Nischenfiguren auf dem grossen Ostaltar, den Statuen der Madonna, des Johannes und Petrus), ausser der Verkündigungsgruppe des Stoldo Lorenzi da Settignano (XVI. Jahrhundert) und dem kleinen Tabernakel Stagio Stagis von 1534, noch eine Skulptur des XV. Jahrhunderts: die Brüstungsplatten der östlichen Chorwand, je drei rechts und links vom Altar, mit den Darstellungen der sieben Tugenden (Prudentia, Temperantia, Fides und Spes auf der linken, Fortitudo, Justitia, Charitas auf der rechten Seite. Eine Inschrift auf dem Doppelrelief der Fides und Spes lautet

TEPORE · DN̄I · MICHAELIS · LEONARDI · DE · PISIS ·
HVIVS · ECCLE · OPRARII · MCCCCLXII.

W. Bode hat diese, bisher nicht photographierten Reliefs in den Denkmälern der Renaissanceskulptur Toskanas (Tafel 159—161) zuerst publiziert, und sie nach Tanfanis Vorgang als das letzte Werk des im übrigen damals nicht mehr nachweisbaren Adoptivsohns Brunelleschis, des Andrea di Lazzaro de' Cavalcanti, gen. Buggiano,[1] in

[1] Buggiano, ein Ort bei Lucca, wird nur in dem Dokument von 1409 erwähnt, nach dem Andrea Lazzari das Grab Federighis von Luca della Robbia abschätzt. Hier ist es aber nicht Künstlername, sondern der Name der Stadt, von der der Künstler damals grade herkommt.

Anspruch genommen. Da Buggiano nach 1450 in Florenz nicht mehr tätig ist, vielmehr bald nach dem Tode seines Adoptivvaters (1446) nach Pescia gegangen zu sein scheint, wo er in zwei Kirchen, der Madonna di Piè d. piazza (1447) und der Cappella Cardini in San Francesco (1455), als Architekt im Sinne Brunnelleschis wirkt — nur vorübergehend erscheint er 1459 noch einmal in Florenz, um das Grab des Bischofs Federighi von Luca della Robbia (heute in Sa Trinità) mit abzuschätzen, — so lag es nahe genug, diese Pisaner Arbeiten mit der Spätzeit des Künstlers in Zusammenhang zu bringen. Ja, ein von Tanfani (notizie inedite di Sa. Maria del Pontenovo, Pisa 1871, S. 213 N. XXII veröffentlichtes Dokument schien diese Taufe zu bestätigen. Dies Dokument, Archivio degli spedali riuniti, entr. e usc. dell' opera della Spina, ad annum 1461, lautet:

1461. luglio 15.

E a dì ditto lire 68, soldi 1 e sono dati a maestro Andrea da Firenze, ch'è per parte di suo maistero de lo nostro coro di marmo, che li facciamo fare.

Zunächst ein Wort über das Datum. Die gemeisselte Zahl MCCCCLXII ist die des stile pisano; dessen Jahr beginnt mehr als dreiviertel Jahre früher als das gewöhnliche Jahr, nämlich schon am 25. März bürgerlicher Rechnung. Dagegen hat Tanfani in dem Dokument schon die Umrechnung vorgenommen (wie er mir schrieb), sodass in der Tat 1461 für unsere Rechnung gilt.

Ist nun aber jener maestro Andrea di Firenze der von Bode vorgeschlagene Andrea Buggiano? Ich gestehe, so oft ich die Sakristeibrunnen Buggianos im florentiner Dom und die Friese in Pescia mit den Pisaner Reliefs verglichen habe, so oft stiegen mir neue Zweifel auf.

Andrea Buggiano verdankte seine Kunst wesentlich seinem Verhältnis zu seinem Stiefvater Brunelleschi; er war aber wenig bedeutend, so dass Cosimo Medici ihn, als er den Altar und das Grab Giovanni Medicis (unter dem Sakristeitisch) in der alten Sakristei von San Lorenzo gemacht hatte, nicht weiter beschäftigte, sondern die weitere Dekoration der Sakristei Donatello selbst zuwies.[1] Die Sakristeibrunnen, welche die Domopera ihm übertrug, lassen einen architektonisch geschulten, im Figürlichen als stark dekorativ empfindenden Künstler erkennen, von sauberer, aber sehr trockener Arbeit, metallisch hart und nüchtern. Seine pausbackigen Putti mit ihren fetten Backentaschen, den weit abstehenden Augen, dem seitlich glatt gescheitelten Haar, geben ein

[1] Vgl. Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance 1902, S. 36. Anm. 2.

gutes Erkennungszeichen für andere Arbeiten ab. Wir werden sehen, dass der Künstler der Spinareliefs ganz andere Eigentümlichkeiten aufweist. Es gelingt ausserdem dokumentarisch nachzuweisen, dass wir es hier mit einem zweiten maestro Andrea zu tun haben, dem ich noch neun andere Arbeiten in Pisa zuschreibe.

Wir danken es Cento Tanfanis dreissigjährigem Sammelfleiss, wenn wir die Tätigkeit der in Pisa arbeitenden Künstler jetzt in nahezu lückenloser Folge übersehen können.[1] Für die Zeit von 1300 an bis in das XVI. Jahrhundert bleibt jetzt kaum ein in Pisa befindliches Kunstwerk ohne archivalische Stütze. Freilich müssen Tanfanis Registrationen nun erst verwertet werden; vor der Hand sind sie noch tote Zettelweisheit geblieben.

Zu den wichtigsten Ergebnissen Tanfanis, der leider zu der Frage nach Niccolò Pisanos apulischer Herkunft keine neue Anhaltspunkte gegeben hat, gehört der Nachweis, wie ausschliesslich Florenz im XV. Jahrhundert das politisch seit 1406 erdrosselte Pisa künstlerisch versorgt hat. So arbeiteten, um nur die wichtigsten Maler zu nennen, Lorenzo monaco, Masaccio, Baldovinetti, Zenobi Macchiavelli, Benozzo Gozzoli, Cosimo di Lorenzo Gerini, Piero di Lorenzo Pratese, Bernardo di Lese, Botticelli, die Ghirlandai, Mainardi, Franc. Granacci in oder wenigstens für Pisa. Nicht weniger gross ist die Zahl der florentiner Bildhauer. Sie beginnt mit keinem Geringeren als Donatello, der die Kupferbüste des San Lussurio für Pisa machte und hier auch die Herstellung des Grabmals Brancacci in Neapel überwacht hat. Seiner Bottega scheinen maestro Pippo di Gante und Giusto di Domenico angehört zu haben; auch Michelozzo und Pagno di Lapo haben in Pisa gearbeitet. Namentlich aber bedurfte es für die Fertigstellung des Masswerks der Camposantofenster bis zum Jahr 1478 vieler florentiner picchiapietre. Der Hauptmeister war hier Simone di Domenico da Firenze, der von 1457—62 im Campo santo arbeitete und zusammen mit seinem Neffen Salvi d'Andrea 24 Fenster übertragen bekam. Daneben erscheint noch ein Florentiner, Gaspare di Antonio von 1446 bis zum Schluss (1478). Unter diesen Bildhauern wird nun zwischen 1451 und 1474 auch ein maestro Andrea di Francesco da Firenze erwähnt. Er hat 1451 den Rainer-Altar im Dom gearbeitet und ist an den Fenstern des Campo santo bis 1462 tätig. Er arbeitet an diesem zusammen mit seinem Bruder maestro Guardi. Da ferner ein Bernardino di maestro Andrea Guardi erwähnt wird, welcher 1478 ein Weihwasserbecken für den Dom macht und 1481

[1] A. Tanfani-Centofanti: Notizie di artisti pisani.

den Domfussboden restauriert, so werden wir in dem Wort Guardi den Familiennamen jenes maestro Andrea di Francesco zu sehen haben. Es liegt nun nichts näher, als in dem maestro Andrea di Firenze, den das Dokument der Spina erwähnt, eben diesen Andrea di Francesco Guardi da Firenze zu sehen, welcher als der Meister des Spinachorreliefs anzusehen ist. Wie steht es mit deren künstlerischen Qualitäten?

Die Reliefs sind in eine Pilasterarchitektur eingelassen, die über dem Architrav einen Palmetten-Lotos-Fries freierer Form trägt. Niedrigere Pilaster mit steilen Volutenkapitellen rahmen die einzelnen Platten seitlich ein; über diesen liegt ein dicker festgewickelter Blätterkranz mit je vier Puttenköpfen. Es sind pausbäckige, pralle Gesichter, mit weitaufgerissenen Augen und offenem Mäulchen; ihr Typus ist von dem Buggianos ganz verschieden. Das Rahmenprofil der Felder überschneidend sitzen die Gestalten auf der vordersten Bühne, deren Gesims ein Zungenfries schmückt. Im grossen und ganzen sind es die Ornamente der Brunelleschi-Donatello-Architektur, welche hier wiederkehren, aber nicht mehr in der ursprünglichen, derben Form, die Donatello und auch Michelozzo eigen ist. Namentlich das scharfgeschnittene, etwas magere Palmettenornament des obersten Frieses erinnert schon an Desiderio und Francesco di Simone. Die Vorliebe für häufige Profilierung dagegen geht wieder auf Donatello selbst zurück. Unglücklich wirken die niedrigen Pilaster direkt neben den höheren, gleich breiten, zumal beide in sechs Kanelluren aufgelockert sind.

Von der breiten ruhigen Fläche des Grundes heben sich nun die allegorischen Einzelgestalten in lebendigstem Kontrast ab. Es sind sitzende Frauengestalten, alle jung, alle im Schmuck üppigen Haares, das in strähnigen Zügen herabrauscht. Alle tragen ferner das gleiche antikisierende Gewand, gegürtet und mit dem Kolpos, mit Spangen an den Schultern geheftet; der Hals und die Arme bleiben bisweilen nackt, sonst sind sie mit feinem enganliegendem Stoff bedeckt, der sich nur an der Borde bemerkbarer macht. Das reiche Faltenleben der feinen Stoffe ist oft willkürlich arrangiert, aber voll lebendiger Kontraste. Die Gestalten sind ziemlich fett, die Hände fleischig und gross. Dieser Frauentypus nähert sich den Madonnen aus Donatellos Spätzeit. In den lehnlosen Thronsesseln mit Greifen- und Löwenköpfen und -tatzen verrät sich der Kunstgewerbler.

Die Prudentia (Abb. 25) hält das alte Weisheitssymbol der Schlange mit der linken Hand vor das fixierende Auge, während der

Schwanz der Schlange durch ihre rechte Hand schlupft. Fest schliesst sich ihre Hand um den glatten Körper. Das linke Bein ist in unwillkürlicher Erregung angezogen, das rechte mit dem nackten Fuss weit vorgesetzt. Dies rechte Bein erinnert an Desiderios Madonna bei Dreyfuss in Paris. Der über die Knie gelegte Mantel zipfelt etwas unmotiviert über dem linken Knie. Durch die Seitendrehung der Figur nach rechts bleibt die Figur in dem relievo schiacciato mit aufgehelltem Schatten versteckt — auch das ein Hinweis auf Desiderios Kunstübung.

Die Temperantia sitzt fast ganz en face. Das alte Motiv der Doppelschale mit heissem und kaltem Wasser veranlasst das aus-

Abb. 25. A. Guardi: Prudentia. Pisa, Sa Maria della Spina.

ladende Motiv des gestreckten und gehobenen Armes. Sie begleitet die schwierige Prozedur des Mischens aber nicht mit dem Auge, sondern starrt in die Ferne. Die einhenkligen Vasen zeigen das einfache Zungenornament, das auch bei Urbano da Cortona oft vorkommt. In lockeren Zügen fällt der Mantel herab. Die Falten zwischen den Knien sind absichtlich tief und reich; man wird an die Falten bei Donatellos Johannes ev. im florentiner Dom erinnert.

Fides und Spes (Abb. 26) stellt das dritte Relief dar. Hier hat Andrea den profilierten Grund geistreich für die Tiefe verwandt. Fides, die mächtigere Gestalt, schwebt, auf Wolken thronend, vorn vorbei. Einen kolossalen Kelch, mit sechseckigem Fuss, breitem Nodus und

schwerem leichtverziertem Oberteil hält sie mit allzu leichter Art vor sich über den Knieen. Die Tracht ist dieselbe wie bei den vorigen Frauen; nur die Arme dieser beiden Schwestern sind nackt. Als die Jüngere schwebt die Hoffnung — «ein leichtes Gewölke» — im Hintergrund vorbei. Kurze Flügel tragen sie kaum; sie scheint zu schreiten. Hände und Auge hält sie zur corona vitae, die ihr wie ein Irrlicht oder wie der Waldvogel voranschwebt.

Alle vier Gestalten dieser drei links vom Altar befindlichen Reliefs sind nach rechts gewandt; ist die erste Figur, die Prudentia, ruhig,

Abb. 26. A. Guardi: Fides und Spes. Pisa, Sa. Maria della Spina.

so steigert sich nach der Mitte die Bewegung. Es wird kein Zufall sein, dass die Krone als das Symbol des höchsten Wunsches am Altar erstrahlt. Die Figuren zur Rechten sind entsprechend nach links gegen den Altar hin, gewandt.

Die Fortitudo (auf dem Löwensessel), eine junonische Erscheinung mit unruhig vielen Falten, hält die kurze dicke Säule fast schwermütig neben sich. Die Justitia thront wiederum auf Wolken; ein starker Wind bläst ihren Mantel zu weitem Bausch. Sie hält die Weltkugel in der Linken, auf die sie mit der Spitze des riesigen Schwertes weist. Die Gestalt erscheint wie eine Illustration zu jenem Spruch: Justitia de celo p e r s p e x i t, den die Figur Tino

da Camainos vom Grabe Heinrich VII. hersagt (heute irrtümlich mit der Domkanzel Giov. Pisanos verbunden). Gerade das perspexit bekommt in dem freien, suchenden Blick der Justitia, der nicht der Schwertspitze folgt, eine prägnante Wiedergabe.

Bei der letzten Figur, Charitas (Abb. 27), hat nun der Künstler, der so gern die Unruhe pflegte, zu viel geben wollen. Vor dieser Gestalt müssen wir unwillkürlich an den sog. «Meister der unartigen Kinder» einen Donatelloschüler vom Ende des XV. oder Anfang des XVI. Jahrhunderts, denken, der ja auch gerade die Charitasgruppe oft

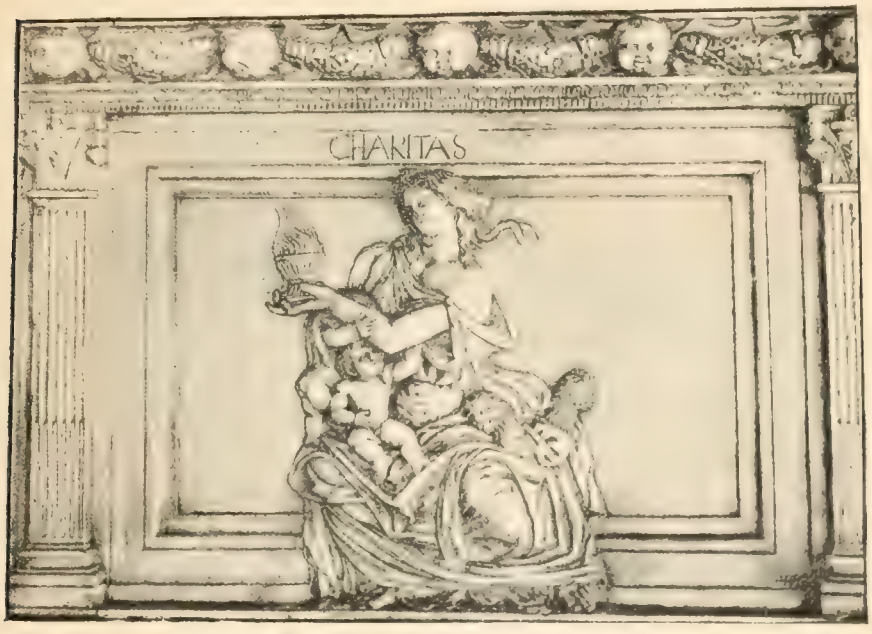


Abb. 27. A. Guardi. Caritas. Pisa, S. Maria della Spina.

(z. B. in Berlin) und mit dem gleichen Temperament dargestellt hat. Bei Andreas Relief löst sich alles in wilder Bewegung. Der Unterkörper der Frau wendet sich mit geöffnetem Schoss nach rechts, der Oberkörper dreht sich nach der entgegengesetzten Seite und der Kopf wendet sich zur rechten Schulter. Zwischen den gekreuzten Armen der Mutter versteckt sich das eine, stehende Bübchen, das gefährlich auf dem rechten Knie der Mutter balanziert; bequemer lässt der andere Bursche es sich in Mutters Schoss sein. Beide Kinder streicheln den linken Arm der Caritas, welche das flammende Kohlenbecken etwas gequält nach links präsentiert. Wie die Glieder, so fliegen die Gewänder und Haare; straffe Falten wechseln mit umbrochenen ab; selbst hinter

dem Löwenkopf des Sessels wogt es noch. — Diese Figur verrät ein so explosives Temperament, wie man es bei einem geduldigen picchiapietre, der zehn Jahre lang Fenstermaasswerk gemeisselt, nicht erwarten sollte.

Uebersieht man die Reliefs noch einmal im Zusammenhang, so ist es weniger das Einzelne, als der Gesamteindruck, der erfreulich ist. Bei den formalen Einzelheiten, namentlich in den Gewändern, ist vieles nicht durchdacht. Das alte Thema der sieben Tugenden, zu dem es unzählige Vorlagen gab, ist ohne Witz und ohne Geistreichtum, aber mit Temperament vorgetragen. Das Gute liegt in dem dekorativen

Abb. 28. A. Guardi. Grabmal Ricci. Pisa, Camposanto (die 2 Eckfiguren sind aus dem Trecento).

Gesamteindruck. Diese Reliefs passen nirgends besser hin als in die Spina, wo ja überhaupt «viel wenig ein viel» machen.

Wie wir aus den Urkunden bei Tanfani erkennen, ist Andrea Guardi schon seit 1451 in Pisa für den Dom und den Campo santo tätig. In diese frühere Zeit scheint mir das von ihm gearbeitete Grabmal (Abb. 28) des Piero Ricci, das heute an der Westwand des Campo santo steht, zu gehören.[1] Leider ist es nicht in seinem ursprünglichen Aufbau — es war wohl für den Dom gearbeitet — erhalten. Schon Supino[2] hat erkannt, dass die beiden seitlich neben dem Sarkophag

[1] Abbildung in Schubring: Pisa (Berühmte Kunststätten 16) S. 115.
[2] Archivio storico d. a. 1895, 43 ff; 177 ff.

stehenden Freifiguren dem XIV. Jahrhundert angehören und wahrscheinlich die Bekrönung von Tino da Camainos grossem Grab Heinrich VII., das ursprünglich im Chor des Doms aufgestellt war, ausmachten. Aber auch der Unterbau des Grabmals Ricci ist zum Teil ergänzt, zum Teil zerstört. Es war zweifellos ein Wandkonsolengrab, das bei seinem Transport in den Campo santo auseinander genommen wurde. Die für die Donatelloschule so charakteristischen Konsolen mit den formelle, auf denen Urnen mit Ranken und das Wappen Ricci sich befinden, mögen alt sein. Architrav, Inschrift und cornicione sind dagegen erneuert und der ursprüngliche obere Abschluss fehlt gänzlich.

Die Inschrift lautet: Hoc celebri tumulo Petri de Riccis de Florentia Aretini, deinde Pisani antistitis benemeriti sita sunt ossa; qui feliciter e vita migravit pridie Kalendas decembris anno 1418. Die grosse Statue des auf dem Sarg liegenden Toten zeigt ein charaktervolles, ziemlich fettes Gesicht. Der geistliche Herr liegt in seinem vollen Ornat, mit stark abstehenden Füssen und gekreuzten Armen auf dem Brokatkissen und der flachen, durch herabhängende, geraffte Tücher verdeckten Bahre. Das Ganze ist ziemlich konventionell; es erinnert an Michelozzos Grabstatue des Aragazzi. Man würde an dieser liegenden Figur Andreas Hand schwerlich erkennen. Der Künstler verrät sich aber ganz deutlich an den drei allegorischen Gestalten von Glaube, Liebe, Hoffnung an der Brüstung des Sarkophags. In der Oekonomie des Raumes, der Gewandbehandlung, in den Formen der Wolken, Geräte etc. bekundet sich die gleiche Hand, die auch in der Spina tätig war. Auch hier der gleiche Widerspruch zwischen Schweben und Sitzen; der Kontrast der Bewegungen bei der Spes ist der gleiche wie bei der Caritas in der Fischerkirche.

Vielleicht gehörten die drei in Nischen stehenden Reliefiguren der Misericordias, des Amor und der Caritas, welche heute in der Nordwand des Campo santo (Nr. 81, 96 und 102) eingemauert sind, ursprünglich auch zu dem Grabmal Ricci. Jedenfalls sind auch diese drei Reliefs, die wegen der zum Teil erhaltenen Bemalung besonders interessant sind, eine zweifellose Arbeit Andrea Guardis. Die beiden kleinen Madonnenreliefs an derselben Wand Nr. 76 und 77, das eine in Anlehnung an Donatellos Pazzi-Madonna, das andere (Abb. 29) mehr in der Art des späteren Typus Donatellos, sind auch von Andrea gearbeitet. Sie sind wohl die frühesten Stücke von seiner Hand in Pisa; man könnte sie für Probestücke ansehen, welche seiner Aufnahme in die Reihe der Marmorarii des Campo santo voraufgingen. Sie mögen etwa um 1450 gearbeitet sein.

Bedeutend entwickelter als diese zwei kleinen Madonnen, die den Zusammenhang des Meisters mit Donatello deutlich verraten, ist ein drittes Madonnenrelief, über der Bronzetür des Bonannus, an der östlichen Seitentür des Doms (Abb. 30). Hier erscheint die Madonna als Halbfigur über Wolken; sie hält mit der Linken das stehende nackte Kind und grüsst mit der vorgehaltenen offenen Rechten die Gläubigen. Zu beiden Seiten schreiten Engel mit huldigenden Gebärden heran. Auch hier ist der spätere Madonnentypus Donatellos nachgeahmt. Andrea ist dabei zu einer Würde der Auffassung bei der Madonna durchgedrungen, welche ihm früher nie gelungen war. Jedenfalls ist diese Arbeit erst in die spätere Zeit, wohl nach 1461, zu setzen.

Abb. 29. A. Guardi. Madonna Pisa, Camposanto.

Endlich sind noch drei Tabernakel Andreas in Pisa zu erwähnen, von denen das eine im zwölften Saal des museo civico, die beiden andern noch an Ort und Stelle im Chor von San Michele in Borgo und von Sa Caterina sich befinden. Das des museo ist das reichste. Zwei Pfeiler tragen den mit dem Puttenkranz verzierten Architrav über dem im Halbrund der segnende Gottvater erscheint; eine kurze Tonne wölbt sich über der Tür des oleum, deren Lünette den Cristo morto zeigt, während seitlich von der Tür je zwei anbetende Engel herantreten. Die Ornamente auf dem blauen Fond sind z. T. noch vergoldet. Es ist die geschickte Zeichnung eines dekorativen Künstlers, sauber durchgeführt und von anmutiger Frische. Bernardo Rossellinos Tabernakel in Sa Maria nuova (mit Ghibertis Bronzetür) mag ihm als Vorbild vorgeschwebt haben.

Diese Uebereinstimmung ist wichtig; sie hilft uns, Andreas Früh- und Lernzeit in Florenz vermutungsweise zu konstruieren. Bernardo ist 1409 geboren; aus den Jahren 1433 und 1434 stammen seine ersten Arbeiten in Arezzo. Um 1444 finden wir ihn dann in Florenz beim Grabmal Bruni, 1446 in Siena, 1447 in Empoli; seit 1449 ist er dann wieder in Florenz. Abgesehen von der Aehnlichkeit der beiden Tabernakel lassen sich noch manche Beziehungen Andreas zu Bernardo finden. Man vergleiche z. B. die Tracht der Engel auf dem Brunigrab (in der Lünette) mit Andreas allegorischen Figuren; oder die Statue Riccis mit der des Gimignano Inghirami in Prato (Klosterhofe von S. Francesco).

Abb. 10. A. Guardi: Madonna entsteht. Pisa, Dom.

Bernardo hatte, wie wir wissen, eine grosse Bottega. Nicht nur seine vier Brüder haben unter ihm gelernt. Bode[1] hat mit Recht ihn und sein Atelier mit Giuliano da Maiano verglichen. Unter den Gesellen dieser Bottega, in welcher der 1427 geborene Antonio Rossellino bis 1456 arbeitet, haben wir uns Andrea in den Jahren zwischen 1445 und 1450 zu denken. In Florenz ist von der Hand Andreas nichts mehr erhalten; wahrscheinlich hat er dort nicht selbständig gearbeitet.

Von einem Sohne Andreas, Bernardino — ein Name, der eine Huldigung an Andreas grossen Lehrer enthalten könnte — war schon die Rede; er hat 1478 und 1481 als marmorarius für den Pisaner Dom gearbeitet.

[1] Text zur Renaissance-Skulptur Toskanas, S. 98.

KÜNSTLERVERZEICHNIS.

Agostino di Duccio, 14 f.
Alberti, L. B., 59.
Andrea d'Aquila, 39.

Baldovinetti, 83.
Barili, 59.
Bastiano di Corso, 19 f., 23.
Bellano, 36 f., 38.
Benvenuto di Giovanni, 51, 60.
Bonannus, 90.
Botticelli, 83.
Brunelleschi, 7, 8, 51, 81 f.
Buggiano Andrea, 8, 26, 47, 81 f., 84.
Buglione Benedetto, 14.

Chellino, Antonio, 9 ff., 68.
Civitale, Matteo, 51.
Corso di Bastiano, 23.
Cozzarelli, 51, 59.

Dello, 71.
Desiderio da Settignano, 7, 24, 84 f.
Domenico di Bartolo, 24.
Donatello, 7 ff., 14, 17, 20, 28 ff., 34 ff., 53 ff., 61 ff., 82 f., 89 ff.

Federighi, Ant., 14, 21 ff., 34, 41 ff., 49, 51 ff., 59 f., 70.
Ferucci, Andrea, 71.
Francesco di Giorgio, 59 f.
Francesco di Simone, 14, 71, 84.
Francesco, Valdambrini, 19.
Francesco, Valente, 9 ff., 68.

Gerini, 83.
Ghiberti, 20, 37 f., 90.
Ghirlandaio, 83.
Giotto, 26, 32.
Giovanni di Pisa, 9 ff., 14. 36, 67 ff.
Giovanni Pisano, 87.
Giovanni di Martino, 14.
Giovanni di Paolo, 49, 60.
Giovanni di Stefano, 50 ff., 59.
Giuliano da Maiano, 91.
Giusto di Domencio, 83.
Gozzoli, Benozzo, 83.
Granacci, Francesco, 83.
Guardi, Andrea, 26, 81 ff.
Guardi, Bernardino, 83, 91.
Guido da Siena, 69.

Lorenzo monaco, 83.
Luca della Robbia, 7 f., 38, 46, 56 f., 61, 63 ff., 81 f.

Mainardi, 83.
Marina, 53, 60, 70.
Martino di Bartolommeo, 18.
Masaccio, 21, 83.
Maso di Bartolommeo, 8, 38.
Massegne, 10.
Matteo di Giovanni, 51, 56, 60.
Michelangelo, 52 f.
Michelozzo, 7, 14, 22, 38, 83 f., 89.
Mino da Fiesole, 14, 56.

Nerroccio, 18, 49 ff., 53, 55, 59 f.
Niccolò Pisano, 83.
Nino Pisano, 81.

Pagno di Lapo Portigiani, 8, 47, 83.
Pellegrini — Meister, 56.
Perugino, 53.
Piero di Niccolò, 14.
Piero di Lorenzo Pratese, 83.
Pinturricchio, 53.
Pippo di Gante, 21, 83.
Pizzolò, Niccolo, 9 ff,

Quercia, Jac., 17, 19 ff., 26, 30, 51.

Robbia, 14, 34.
Rossellino, Antonio, 56 f., 91.
Rossellino, Bernardo, 7, 20, 22, 24, 45, 56 f., 90 f.
Rosso, 71.

Signorelli, Luca, 61.
Stoldo, Lorenzi, 81.

Taddeo Gaddi, 27.
Tino da Camaino, 86 f., 89.
Turapilli, 59.
Turino, Giovanni, 17, 21.

Vecchietta, 14, 40 f., 49 f., 59 f., 70.
Verrocchio, 15, 55 f.

Zenobi Macchiavelli, 83.

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE.

1. Heft: *G. von Térey.* Verzeichniss der Gemälde des Hans Baldung. ℳ 2. 50
2. Heft: *E. Meyer-Altona.* Die Sculpturen des Strassburger Münsters. Erster Theil: Die älteren Sculpturen bis 1589. Mit 35 Abbildungen. ℳ 3. —
3. Heft: *R. Kautzsch.* Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. ℳ 2. 50
4. Heft: *E. Polaczek.* Der Uebergangsstil im Elsass. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters. Mit 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 3. —
5. Heft: *M. Zimmermann.* Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern. Mit 9 Autotypieen. ℳ 5. —
6. Heft: *W. Weisbach.* Der Meister der Bergmannschen Officin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes. Mit 14 Zinkätzungen und einem Lichtdruck. ℳ. 5. —
7. Heft: *R. Kautzsch.* Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Mit 2 Lichtdrucktafeln. ℳ. 4. —
8. Heft: *W. Weisbach.* Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Mit 23 Zinkätzungen. ℳ 6. —
9. Heft: *Arthur Haseloff.* Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrhunderts. Mit 112 Abbildungen in Lichtdruck. ℳ 15. —
10. Heft: *Artur Weese.* Die Bamberger Domsculpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts. Mit 33 Autotypieen. ℳ 6. —
11. Heft: *Dr. Reinhold Freiherr von Lichtenberg.* Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des XVI. Jahrhunderts. Mit 17 Tafeln. ℳ 3. 50
12. Heft: *Dr. Chr. Scherer.* Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Mit 16 Abbildungen im Text und 10 Tafeln. ℳ 8. —
13. Heft: *A. Stolberg.* Tobias Stimmers Malereien an der astronomischen Münsteruhr zu Strassburg. Mit 3 Netzätzungen im Text und 5 Kupferlichtdrucken in Mappe. ℳ 4. —
14. Heft: *Hermann Schweitzer.* Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. Mit 21 Autotypieen und 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —
15. Heft: *Hans von der Gabelentz.* Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert. Mit 12 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —
16. Heft: *Kurt Moriz-Eichborn.* Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Mit 60 Abbildungen im Text und auf Blätter. ℳ 10. —
17. Heft: *Arthur Lindner.* Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Mit 25 Textillustrationen u. 10 Tafeln. ℳ 4. —
18. Heft: *Willem Vogelsang.* Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Mit 24 Abbildungen und 9 Lichtdrucktafeln. ℳ 6. —
19. Heft: *Berthold Haendcke.* Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürer's. Mit 2 Lichtdrucktafeln. ℳ 2. —
20. Heft: *S. Graf Pückler-Limpurg.* Der Ulmer Maler Martin Schaffner. Mit 11 Abbildungen. ℳ 3. —
21. Heft: *A. Peltzer.* Deutsche Mystik und deutsche Kunst. ℳ 8. —
22. Heft: *Eduard Toennies.* Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider. 1468—1531. Mit 23 Abbildungen. ℳ 10. —
23. Heft: *Paul Weber.* Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 7 Textbildern. ℳ 5. —
24. Heft: *Jos. Mantuani.* Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am «Evangelium longum» (= Cod. nr. 53) zu St. Gallen. Mit 2 Tafeln. ℳ 3. —

25. Heft: *Ernst Wilhelm Bredt.* Der Handschriftenschmuck Augsburgs im XV. Jahrhundert. Mit 14 Tafeln. ℳ 6. —
26. Heft: *Friedrich Haack.* Friedrich Herlin. Sein Leben und seine Werke. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung. Mit 16 Lichtdrucktafeln. ℳ 6. —
27. Heft: *Wilhelm Suida.* Albrecht Dürers Genredarstellungen. ℳ 3. 50
28. Heft: *W. Behncke.* Albert von Soest. Ein Kunsthandwerker des XVI. Jahrhunderts in Lüneburg. Mit 33 Abbildungen im Text und 10 Lichtdrucktafeln. ℳ 8. —
29. Heft: *Anton Ulbrich.* Die Wallfahrtskirche in Heiligelinde. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in Ostpreussen. Mit 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 7. —
30. Heft: *Max Frankenburger.* Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers und seiner Familie. Auf Grund archivalischer Quellen. ℳ 4. —
31. Heft: *A. Stolberg.* Tobias Stimmer. Sein Leben und seine Werke. Mit 20 Lichtdrucktafeln. ℳ 8. —
32. Heft: *Fr. H. Hofmann.* Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg, fränkische Linie. Mit 4 Textabbildungen und 13 Tafeln. ℳ 12. —
33. Heft: *G. Pauli.* Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichniss seiner Kupferstiche Radirungen und Holzschnitte. Mit 36 Tafeln. ℳ 35. —
34. Heft: *O. A. Weigmann.* Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrhunderts. Mit 28 Abbildungen und 32 Lichtdrucktafeln. ℳ 12. —
35. Heft: *Hugo Schmerber.* Studien über das deutsche Schloss und Bürgerhaus im 17. und 18. Jahrhundert. Mit 14 Abbildungen. ℳ 6. —
36. Heft: *Karl Simon.* Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland. Mit 1 Tafel und 6 Doppeltafeln. ℳ 14. —
37. Heft: *Otto Buchner.* Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen mit besonderer Berücksichtigung der Erfurter Denkmäler. Mit 18 Abbildungen im Text und 17 Lichtdrucktafeln. ℳ 10. —
38. Heft: *Valentin Scherer.* Die Ornamentik bei Albrecht Dürer. Mit 11 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —
39. Heft: *Karl Rapke.* Die Perspektive und Architektur auf den Dürer'schen Handzeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen und Gemälden. Mit 10 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —
40. Heft: *Jos. Aug. Beringer.* Peter A. von Verschaffelt. Sein Leben und Werk. Aus den Quellen dargestellt. Mit 2 Abbildungen im Text und 29 Lichtdrucktafeln. ℳ 10. —
41. Heft: *Hans Wolfg. Singer.* Versuch einer Dürer Bibliographie. ℳ 6. —
42. Heft: *Max Geisberg.* Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem. Studien zur Geschichte der westfälischen Kupferstecher im XV. Jahrhundert. Mit 6 Tafeln. ℳ 8. —
43. Heft: *Otto Wiegand.* Adolf Dauer. Ein Augsburger Künstler am Ende des XV. und zu Beginn des XVI. Jahrhunderts. Mit 15 Lichtdrucktafeln. ℳ 6. —
44. Heft: *Rudolf Kautzsch.* Die Holzschnitte zum Ritter vom Turn (Basel 1493). Mit einer Einleitung. Mit 48 Zinkätzungen. ℳ 4. —
45. Heft: *Robert Bruck.* Friedrich der Weise, als Förderer der Kunst. Mit 41 Lichtdrucktafeln und 5 Textabbildungen. ℳ 20. —
46. Heft: *Dr. F. von Schubert-Soldern.* Von Jan van Eyk bis Hieronymus Bosch. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Landschaftsmalerei. ℳ 6. —

Weitere Hefte in Vorbereitung. — ***Jedes Heft ist einzeln käuflich.***

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES.

1. Heft. Studien zur Geschichte der spanischen Plastik. Juan Martinez Montañes — Alonso Cano — Pedro de Mena — Francisco Zarcillo. Von Prof. Dr. *B. Haendcke.* Mit elf Tafeln. ℳ 3. —

2. Michelozzo di Bartolommeo. Ein Beitrag zur Geschichte der Architektur und Plastik im Quattrocento. Von Dr. *Fritz Wolff.* ℳ 4.

3. Die Antike in der bildenden Kunst der Renaissance. I. Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento. Von Dr. *Emil Jaeschke.* ℳ 3. —

4. Des Marcus Vitruvius Pollio Basilika zu Fanum Fortunae. Von Dr. *Jakob Prestel.* Mit 7 Tafeln in Lithographie. ℳ 6. —

5. Altchristliche Ehedenkmäler. Von Dr. *Otto Pelka.* 4 Lichtdrucktafeln. ℳ 8. —

6. Die Darstellung der Anbetung der hl. drei Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Lionardo. Von *Neena Hamilton.* Mit 7 Lichtdrucktafeln. ℳ 8. —

7. Die Kirchenthür des heiligen Ambrosius in Mailand. Ein Denkmal frühchristlicher Skulptur. Von *Adolph Goldschmidt.* Mit 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 3. —

8. Die Baugeschichte des jüdischen Heiligthums und der Tempel Salomons. Von Dr. *Jakob Prestel.* Mit VII Tafeln auf zwei Blätter. ℳ 4. 50

9. Giottos Schule in der Romagna. Von *Albert Brach.* Mit 11 Lichtdrucktafeln. ℳ 8. —

10. Die Anfänge christlicher Architektur. Gedanken über Wesen und Entstehung der christlichen Basilika. Von *Felix Witting.* Mit 26 Abbildungen im Text. ℳ 6. —

11. Das Porträt an Grabdenkmalen; seine Entstehung und Entwickelung vom Alterthum bis zur italienischen Renaissance. Von Dr. *Reinhold Freiherr von Lichtenberg.* Mit 44 Lichtdrucktafeln. ℳ 15. —

12. Die Darstellungen des fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Mariae. Ein Beitrag zur Ikonographie der Kunst des Meisters. Von Dr. *Walter Rothes.* Mit 12 Lichtdrucktafeln. ℳ 6. —

13. Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken nebst den verwandten kirchlichen Baudenkmälern. Eine Untersuchung zur Geschichte der byzantinischen Kunst im I. Jahrtausend von *Oskar Wulff.* Mit 6 Tafeln und 43 Abb. im Text. ℳ 12. —

14. Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Bormann von *Johnny Roosval.* Mit 61 Abbildungen. ℳ 6. —

Weitere Hefte in Vorbereitung.

Lange, Julius. Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst. Aus dem Dänischen übersetzt von *Mathilde Mann.* Unter Mitwirkung von *C. Jörgensen* herausgegeben und mit einem Vorwort begleitet von *A. Furtwängler.* Mit 71 Abbildungen im Texte. 4°. XXXI und 225 S. ℳ 20. —

— Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst von der zweiten Blütezeit der griechischen Kunst bis zum XIX. Jahrhundert. Herausgegeben von *P. Köbke.* Aus dem Dänischen übertragen von *Mathilde Mann.* Mit 173 Abbildungen auf XCVIII Tafeln. 4°. XX und 451 S. ℳ 30. —

— Briefe. Herausgegeben von *Peter Köbke.* Einzig berechtigte Uebersetzung von *Ida Anders.* brosch. ℳ 5. — gebd. ℳ 6. —

— Ausgewählte Schriften. Herausgegeben von *P. Köbke.* Deutsche Uebersetzung von *Jacob Anders.* Mit zahlreichen Abbildungen. Im Erscheinen. etwa ℳ 30. —

Gedankenlese aus den Werken von

JOHN RUSKIN.

Was wir lieben und pflegen müssen.	gebd. M. 2.—
Wie wir arbeiten und wirthschaften müssen.	gebd. M. 3.—
Aphorismen zur Lebensweisheit.	gebd. M. 2.50
Wege zur Kunst I.	gebd. M. 2.50
Wege zur Kunst II. Gothik und Renaissance.	gebd. M. 2.—
Wege zur Kunst III. Vorlesungen über Kunst.	gebd. M. 2.—
Wege zur Kunst IV. Aratra Pentelici. Mit 3 Tafeln.	gebd. M. 2.50
Die Steine von Venedig.	gebd. M. 2.—
Der Dogenpalast. (Bd. II von: Die Steine von Venedig.) Mit 16 Lichtdrucktafeln und 3 Zinkographien.	gebd. M. 4.—
Sechs Morgen in Florenz.	gebd. M. 4.—
Die Königin der Luft.	gebd. M. 3.—
Das Adlernest.	gebd. M. 2.50
Grundlagen des Zeichnens. Drei Briefe an Anfänger. Mit 10 Abbildungen.	gebd. M. 3.—

Weitere Bände in Vorbereitung.

Praeterita. Selbstbiographie John Ruskins. Uebersetzt von Th. Knorr. 2 Bde. eleg. gebd. à M. 4.—

John Ruskin. Sein Leben und Lebenswerk. Von Sam. Sänger. gebd. M. 4.—

AUSGEWÄHLTE ESSAIS

VON

MONTAIGNE

AUS DEM FRANZÖSISCHEN ÜBERSETZT VON **EMIL KÜHN.**

Band 1—4 gebd. je M. 2.50; Band 5 gebd. M. 5.—

Verlag von J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL).

MALER-AESTHETIK

VON **HERMANN POPP.**

8°. M. 7.—

DAS PROBLEM DER FORM IN DER BILDENDEN KUNST

VON **ADOLF HILDEBRAND.**

Vierte unveränderte Auflage. 8°. 135 S. M. 2.—

«Niemand wird das Buch ungelesen lassen, der es ernst mit der Kunst meint. Es gibt in der ganzen Kunstliteratur nichts, was sich hier in Vergleich stellen liesse.» Allgemeine Zeitung.

«L'auteur expose avec concision et ingéniosité, une théorie psychologique du relief et de la vision «dimensionnelle» ou «stéréométrique», qui mérite d'autant plus notre attention qu'il l'a puisée dans son expérience d'artiste.» Revue philosophique.

DAS WESEN DER MODERNEN LANDSCHAFTSMALEREI

VON **F. FR. LEITSCHUH.**

8°. 368 S. M. 6.—

DAS WERDEN DES BAROCK BEI RAPHAEL UND CORREGGIO

NEBST EINEM ANHANG ÜBER REMBRANDT

VON **JOSEF STRZYGOWSKI.**

Mit drei Tafeln.

4°. 140 S. gebd. M. 6.—

PETRUS PICTOR BURGENSIS DE PROSPECTIVA PINGENDI

Nach dem Codex der Königlichen Bibliothek zu Parma, nebst deutscher Uebersetzung zum erstenmale veröffentlicht

VON **Dr. C. WINTERBERG.**

Band I. Text. Mit einer Figurentafel. — Band II. Figurentafeln, der dem Texte des Manuskripts beigegebenen geometrischen und perspektivischen Zeichnungen in autographischer Reproduktion nach Kopieen des Herausgebers.

4°. 79 und CLXXXVII S. nebst 80 Figuren. M. 25.—

«Ein seit langer Zeit von den Kunsthistorikern erhofftes und erwartetes Ereignis ist eingetreten. Der unbekannt gebliebene Traktat des umbrischen Malers hat durch Dr. Winterberg, welcher als der einzig Berufene hierzu erschien, seine Veröffentlichung erhalten.» Deutsche Literaturzeitung.

DIE ANFÄNGE DES MONUMENTALEN STILES IM MITTELALTER.

EINE UNTERSUCHUNG ÜBER DIE ERSTE BLÜTHEZEIT FRANZÖSISCHER PLASTIK

VON **W. VÖGE.**

Mit 58 Abbildungen und 1 Lichtdrucktafel. M. 14. —

«La doctrine de W. Vœge apporte des vues ingénieuses et neuves; aussi croyons-nous qu'elle a beaucoup de chances d'être bien accueillie, et ceux-là même qui y trouveraient des difficultés devront rendre justice a ce que son système présente de bien lié et de naturel. Mais ce que nous devons signaler surtout et avec d'autant plus d'insistance c'est le caractère rigoureux de sa méthode, l'abondance et la qualité supérieur de sa documentation, une grande sûreté de coup d'œil archéologique, un esprit de comparaison très avisé et servi par une mémoire des plus fidèles, un sentiment vif et pénétrant des conditions d'existence et des premiers efforts de l'art du Moyen-âge, une singulière puissance pour en discerner dans ses divers courants leurs rapports d'analogie et de descendance, pour mettre de l'ordre dans ce chaos apparent et pour y nouer le faisceau d'une féconde synthèse.» Annales du Midi. E. Saint-Raymond.

42353

Verlag von J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL).

DIE ENTWICKLUNG IN DER KUNST

EIN ERKLÄRUNGSVERSUCH

VON DR. **HERM. LÜER.**

8°. M. 1.50

DAS PROBLEM DER DARSTELLUNG DES MOMENTES DER ZEIT

IN DEN WERKEN DER MALENDEN UND ZEICHNENDEN KUNST

VON **ERNST TE PEERDT.**

8°. M. 1.—

VON KUNST UND CHRISTENTUM

PLASTIK UND SELBSTGEFÜHL — VON ANTIKEM UND CHRISTLICHEM RAUMGEFÜHL — RAUMBILDUNG UND PERSPEKTIVE

HISTORISCH-ÄSTHETISCHE ABHANDLUNGEN

VON **FELIX WITTING.**

M. 2.50

PIERO DEI FRANCESCHI

EINE KUNSTHISTORISCHE STUDIE

VON **FELIX WITTING.**

Mit 15 Lichtdrucktafeln.

M. 4.—

RAFFAEL UND DONATELLO

EIN BEITRAG ZUR ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER ITALIENISCHEN KUNST

VON **WILHELM VÖGE.**

Mit 21 Abbildungen und 6 Lichtdrucktafeln.

Preis M. 6.—

ATHENISCHE PLAUDEREIEN ÜBER EIN PFERD DES PHIDIAS

VON **VICTOR CHERBULIEZ.**

Uebersetzt von Ida Riedisser, mit einem Nachwort begleitet von Walther Amelung.

Mit einer Tafel und 75 Abbildungen im Text.

Preis brosch. M. 8.— gebd. M. 10.—

NB
623
U8S4

Schubring, Paul
Urbano da Cortona

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 11 11 17 04 033 7